وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعـة الجزائر

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

مذكرة لنيل شهادة الماجستير

قصيدة "قذى بعينك" للخنساء

دراسة أسلوبية

إعداد الطالب:

البكاي أخذاري

السنة الجامعية 2005/2004

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعـــة الجزائر

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

مذكرة لنيل شهادة الماجستير

قصيدة "قذى بعينك" للخنساء

دراسة أسلوبية

إعداد الطالب:

البكاي أخذاري

لجنة المناقشة:

د. العالية حديدي.......................... رئيسا

د. مصطفى بيطام.......................... مشرفا

د. حضيرة بوتمجت.......................... عضوا

الإهداء

أهدي ثمرة هذا المجهود إلى والدي الكريمين...

و الإخوة و الأصدقاء ...

وإلى كلّ من قرأ بحثي فاستفاد...

ب. أحزاري

إِنَّ الزَّمــانَ وَما يَفنى لَهُ عَجَبٌ   أَبقى لَنا ذَنَباً وَاستُؤصِلَ الرّاسُ

أَبقى لَنا كُلَّ مَجهــولٍ وَفَجَّعَنا   بِالحالِمينَ فَهُم هامٌ وَأَرماسُ

إِنَّ الجَديدَينِ فِي طولِ اختِلافِهِما   لا يَفسُدانِ وَلَكِن يَفسُدُ النّاسُ

الخنساء

مقدمـــــــــــــــــة:

شعر الخنساء والدّراسة الأسلوبية أمران ما انفكّا يبعثان في نفسي متعةً ، وفي فكري لذّةً ؛ ذلك أنّني شغفت بشعر الشّاعرة منذ صغري ، فما زلت آخذًا نفسي بقراءته ، والحفظ منه ، ممّا زادني تعلّقا به ، وميلا إليه ، أليس هو سيلا من العاطفة الصّادقة الوفيّة جياشّا ، ونظمًا من الكلام البديع ممتازًا ، غير أنّه كان أشبهَ شيءٍ بالزهور باكيةً ، أو بالشّمس كاسفةً ؛ لما فيه من نبرةٍ للحزن عميقةٍ جعلتني لا أطالعه إلا وأحسبه – ولم لا- رثاء لكمال الإنسانية ، وإن كانت قد نظمته في أخيها صخر.

ولقد كنت عرفت الدّراسة الأسلوبية وأنا طالب بالجامعة ، فاهتممت بها اهتماما جعلني أومن – أخيرا- بجدواها ، فوجدتني مدفوعًا إلى محاولة تطبيق بعض تقنياتها على شعر الخنساء كلّه أو بعضه ، وقد وقع اختياري – بعد تردّد وتفكير – على قصيدة هي أطول ما نظمت الشاعرة ، ألا وهي رائيتها الشهيرة التي مطلعها :

قَذىً بِعَينِكِ أَم بِالعَينِ عُوّارُ   أَم ذَرَّفَت إِذ خَلَت مِن أَهلِها الدارُ؟!

ولم يكن بعيني قذى ولا عوّار إذ اخترتها ؛ لما أجد فيها من أساليب في القول بديعة متنوعة ، ونبرة صادقة مؤثّرة ، ولذّة للحوار كبيرة ، آملا أن أخلص إلى قراءتها وفق منهج نقديّ جديد . فإلى أيّ مدى يمكن محاورة العتيق بما هو جديد ؟ وما مدى نجاعة المنهج الأسلوبي البنيوي الإحصائي الذي اعتمدناه للدراسة ؟ وهل يمكن لهذه القصيدة الحزينة أن تجد لها في هذا الواقع البائس أذنًا تسمعها أو عقلا يؤوّلها ؟.

إنّي لأحسب أنّ هذه القصيدة – وإن رثي بها صخر- تصدق أن تكون رثاءً لنا في زمن فقدنا فيه بعض مقوّمات شخصيّتنا ، فتداعت علينا الأمم ؛ تدنّس طهارتنا ، وتطمس ذاكرتنا ، وتحدّد مستقبلنا ، وتستبدل ثقافتها بثقافتنا ،... إنّنا – إذن- أحقّ بالرثاء من صخر ، وأولى أن تبكينا الخنساء ، فتمتدّ إلينا أنّتها الحزينة ، من ذلك الماضي السّحيق إلى هذا الحاضر المسحوق ، بل إنّنا أحوج ما نكون إلى ذلك الـ(صخر) الذي بات رمزا للمنعة والمروءة والبسالة والكرم...

ولقد ينمّ كلامي الأخير هذا عن عدم الوفاء للمنهج الذي اخترته ، وفي ذاك خير ؛ ذلك أن الأسلوبية – عمومًا – تبقى عاجزةً أمام تحليل النّصّ تحليلا شافيا وافيا ؛ فكان لا بدّ أن تستنجد بأخواتها كالسّيميائية مثلا ، وهذا ما جعل الدكتور" نور الدين السّدّ " يدعو إلى انتهاج المنهج السيميو– أسلوبي Sémio- stylistique لنجاعته في الدراسات الأسلوبية.

ولم أكن لأمتنع عن الاستجابة ؛ فاستنجدت حينًا بالإحصاء ، وحينا بالسيميائية ، وحينًا بالتّأويل ، من دون أن أخرج عن المنهج المختار، وعليه فقد جاءت الدراسة في تمهيد موجز وفصلين وخاتمة.

التمهيد: تناولت فيه مفهوم الأسلوب والأسلوبية واتّجاهاتها ، ذاكرا بعض أعلامها ، و مبيّنا موقعها وعلاقتها بالعلوم الأخرى كعلم البلاغة وعلم اللّغة والتاريخ الأدبي ، والنقد الأدبي والتّأويل ... لأخلص إلى تحديد مهامّها من دون أن أضبطها بإطار محّدد ؛ ذلك أنّها في تطوّر مستمر.

الفصل الأول: تناولت فيه البنية الإيقاعية للقصيدة المدروسة ؛ وذلك من خلال دراسة الإيقاع الخارجي كالوزن وعلاقته بموضوع النّصّ ، والعدول الذي دخله من زحافات وعلل ، والقافية ،... والإيقاع الداخلي المتمثّل في هندسة الأصوات والتكرار والتصريع ..وما إلى ذلك.

الفصل الثاني: وتناولت فيه التركيب والدلالة في القصيدة ؛ فدرست الجملة وأنواعها ، وما يحدث فيها من عدول كالتقديم والتأخير ، والطول والقصر ، والحذف ، وما إلى ذلك ، والصّورة والعدول الدّاخل عليها ، ثم درست المعاجم الشعرية ، وبيّنت أبعادها الدّلالية .

وقد حاولت – في كلّ ما درست – أن أربط كلّ سمة أسلوبيّة بأبعادها الدّلالية التي يمكن أن تؤول إليها ، جانحًا – دوما– إلى الاختصار والتركيز.

الخاتمة: حاولت أن أستظهر فيها أهمّ النتائج التي توصّلت إليها.

و قد حدت بي هذه الخطّة إلى التماس مادّة البحث من مراجع كثيرة ، شـملت حقـولا معرفيّة متنوعة ؛ منها العروض والنّحو والبلاغة والـصّوتيات وعلـم الدّلالـة والمعجميّـات والأسلوبيّة والنّقد الأدبيّ ،فامتدّت قراءاتي من كتب التّراث العتيقة إلى الكتب المعاصرة عربيّـةً ومترجمةً ، وإلى الرّسائل الجامعيّة والمعاجم و الدّوريّات و المجلات...ممّا جعلني أعاني مـن كثرة المراجع ؛ إذ تطلّبت منّي وقتا كبيرا للاطّلاع عليها ، واجتباء المادّة العلميّة اللازمة منها ، وهو ما شكّل عقبة أخرى أمامي ، اضطرّتني أن أزاوج بين القراءة و التحرير أحيانا كثيـرة ، ولولا ذاك لبتّ في دوّامة من التّردّد و الحيرة ، تقعد بي عن إتمام هذا البحث ، وإخراجه فـي صورته المتواضعة هذه التي انتهى إليها .

أخيرا ، أشكر الأستاذ المشرف الذي كنت أفزع إليه بين الفينة والأخرى فأجد فيه المرشد الأمين ، و الناصح المخلص ، و أشكر كلّ من له فضل عليّ في إنجاز هذا البحث ، كما أشكر كلّ العقبات التي وقفت منّي موقف المعلّم تعلّمني الصّبر والعزم ، وتقف من قارئ بحثي موقف المعتذر لي عن التّقصير ومجانبة الصّواب ، وما توفيقي إلا بالله العليّ العظيم.

عين وسّارة في 2005/06/17



«. . . يمكننا القول : إن الأسلوبية بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف . . .»

بيير غيرو

الأسلوبية موضوع علم ما انفك تكثر فيه الأقاويل ، وتختلف حوله الآراء ، وتتفرع عنه الإتجاهات ، حتَّى أصبح الخائض فيه كالخائض في خضم عاتية أمواجه ، نائية شطآنه ، تمزقه الحيرة لولا آمال تراوده ، وطموح يأخذ بيده ، ذلك أن الكتب التي ألفت في هذا المجال كثيـرة جدا ، متفقة حينا حتى التطابق ، مختلفة حينا آخر حتى التناقض ، « و يكفـي هنـا أن ننقـل الإحصاء الذي أجراه (هاتزفيلد) عن المؤلفات التي كتبت عن الأسـلوب و الأسـلوبية خـلال النصف الأول من هذا القرن (1902–1952) إذ وصل بها إلى ألفي(2000) مؤلف !!»[1] ، وهذا ما جعل الباحث في هذا الميدان بين بين ؛ بين سعادته بتوفر روافد بحثه ، وبين كثرتها الكاثرة و اختلافها الشديد!

لكن – والأمر على هذا الحال– لا بد دون الشهد من إبر النحل [2] ، على أنني لن أتطرق إلى قضايا الأسلوبية كلها ، يمنعني عن ذاك أمران ، أولهما :ما ذكرناه سلفا من« دقـة مـسالكها، وجدّة مقولاتها ، وتداخل حقولها تصوّرا و اصطلاحا ...»[3]وكثرة اتجاهاتها، وليس في وسعي – إذن– أن أشرب البحر أو أن أحمل الجبل !! ، والأمر الثاني هو أنني إنما أريد – في هـذه الصفحات– أن أمهد لدراستي التي هي دراسة تطبيقية بالدرجة الأولى ؛ فكان لزامـا علـي أن أجمع هذه الملاحظات البسيطة والسطحية ، أعدّها كإشارات المرور ، وأضعها نـصب عينـيَّ وعيني المتلقي على أمل الوصول إلى ما أصبو إليه.

ما الأسلوب أولا ؟

من المعلوم أن كلمة أسلوب–من حيث هي كلمة – قديمة في اللغة العربية فقد وردت فـي كلام العرب ، وجاءت في مصنفاتها اللغوية والمعجمية ،قال صاحب اللسان :« يقال للسطر من النخيل أسلوب ، وكل طريق ممتد أسلوب ، قال : والأسلوب: الطريق ، والوجه ، والمـذهب ، يقال : أنتم في أسلوب سوء ، ويجمع أساليب ، والأسلوب : الطريق تأخـذ فيـه ، والأسـلوب بالضَّمِّ : الفنُّ ، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي : أفانين منه ، وإنّ أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبرا..» [4] ، وجاء في أساس البلاغة :« ...سلكت أسلوب فلان :طريقته ، وكلامه على

1- .أحمد درويش : الأسلوب و الأسلوبية ؛ مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه ، مجلة فصول ، مج 5 ، ع1 مصر /1984، ص 63 .

2- الشطر للمتنبي ، وصدره : تريدين لقيان المعالي رخيصة .

3- د. عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، دار العربية للكتاب ، تونس/ليبيا ، ط2 /1982.ص13.

4- ابن منظور : لسان العرب ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ط3 (د ، ت) مادة سلب .

أساليب حسنة... ويقال للمتكبر : أنفه في أسلوب : إذا لم يلتفت يمنة ولا يسرة ...»[1] .

أمّا تعريف الأسلوب كمصطلح ، فلم يحدّد إلاَّ في الدراسات الحديثة مع "شارل بالي " ومن جاء بعده ، « فمنذ سنة 1902 كدنا نجزم مع بالي أن علم الأسلوب قد تأسست قواعده النهائية »[2] ، على أننا نجد في تراثنا العربي القديم ما يوحي بقيام مدرسة لعلم الأسلوب الذي يحسبه بعضهم وريثا للبلاغة العربية ، « فإنّا نعتقد أنَّ كثيرا من النظريات النقدية الحديثة نلفي لها جذورا وأصولا أو – على الأقل – إشارات وإرهاصات في الفكر النقدي العربي القديم ، ولكن لا حق لأحد أن يقزم هذا الفكر النقدي »[3] ، ولعلّ جهود عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجنّي وغيرهما أن تندرج ضمنه .

على أن تعريف الأسلوب يخضع – طبعا – لاهتمامات المعرف ، وللآراء التي تمثلها مدرسته ، وللمرجعية التي يتزود منها ، « وهذا ما يتضح في الأحكام الآتية :

- الأسلوب هو السلوك (علم النفس) .
- الأسلوب هو المتحدث (علم البلاغة) .
- الأسلوب هو الفرد (الأديب).
- الأسلوب هو الشيء الكامن (الفقيه اللغوي) .
- الأسلوب هو اللغة (اللساني) .
- الأسلوب هو المتكلم الخفي أو الضمني (الفيلسوف) .» [4]

وعليه فلابد – إذن – أن تتعاون كل هذه العلوم من أجل تحديد مفهوم دقيق وجلي للأسلوب ، فهل يمكن ذلك ؟ وكيف ؟ وهل وصل بنا الأمر إلى الخروج بمفهوم واضح له ، وبتعريف دقيق جامع مانع ؟

يبدو أن الأمر لمَّا يزل مثار جدل ونقاش بين أقطاب هذا العلم ، ولقد يعدّ عالما مثل ريفاتير MICHAEL RIFFATERRE « أحد الذين طوروا هذا المنظور التعريفي ، وكشفوا له عن سبل إختبارية دنت به من الموضوعية العلمانية حين يحدد الأسلوب اعتمادا على أثر الكلام في المتلقي »[5] ، وهذا التعريف يظل مهمّا بالرغم من أنَّه اكتفى بالتأثير في المتلقي دون

1– جار الله الزمخشري : أساس البلاغة ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ط3 /1992، مادة سلب.

2– د. عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب . ص20.

3– د. عبد المالك مرتاض : أ.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي ، د.م.ج، الجزائر ، 1992 ، ص10.

4– فيلي ساندريس : نحو نظرية أسلوبية لسانية. تر: خالد محمود جمعة ، دار الفكر ، دمشق ط2003/1 ، ص26.

5– د. عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب.ص83.

أن يهتم بالرسالة في حد ذاتها ، فإن الكلمة البليغة – أحيانا– لا تؤثر في المتلقي ، بينما نتلقى كلمة دونها بلاغة وفصاحة بشيء من التأثر ، فهل يعني أن هذه الأخيرة افضل من الأولى ،وأنَّ منشئها ذو أسلوب بينما يفتقده الأول ؟ يبيت الأمر – نسبيا –مشكلة تحتاج إلى مزيدٍ من التفكير والتنقيح .

ربما نجد في كلام منذر عياشي شيئا من دقة ، وبصيصا من نور؛ إذ يقول : « الأسلوب حدث يمكن ملاحظته : إنَّه لساني لأنَّ اللغة أداة بيانه ، وهو نفسي لأنَّ الأثر غاية حدوثه ، وهو اجتماعي لأنَّ الآخر ضرورة وجوده» [1] ، ولعل في هذا التعريف المعاصر فائدة أكثر مما أفادنا بها ريفاتير، فهذا التعريف الأخير قد تضمن الأول وزاد عليه. ويقول جان كوهن :« الأسلوب هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف ... إنَّه انزياح بالنسبة إلى معيار ، أي إنَّه خطأ ولكنه خطأ مقصود »[2] .

ولقد كان " فيلي سانديرس WILLY SANDERS " قدم في كتابه " نحو نظرية أسلوبية لسانية " تعاريف للأسلوب تقارب الثلاثين تعريفا[3] بداية من تعريف بوفون COMTE DU BUFFON «الأسلوب هو الشخص نفسه»[4]– الذي يلتقي مع تعاريف غيره بعض الالتقاء ؛ إذ نجد من يذكر التعبير عن النفس ، أو عن الفكر ، أو عن الروح ، وهي كلها لا تخرج عن مقومات الإنسان – ونهاية بتعريف "سوفينسكي" المبني على « استعمال بدائل لغوية مناسبة ومحددة استعمالا متواترا لأغراض تعبيرية محددة ...» [5]، أمَّا التعاريف التي تتوسط هذين التعريفين ، فإنّها – في الغالب – تخضع لجاذبية ثلاثة تيارات هي : التعبير عن النفس ، الاختيار والعدول (الانزياح ،الانحراف) ، فلا نكاد – عموما – نجد تعريفا للأسلوب من دون أن يستند معرفه بعض الاستناد إلى هذه الأمور الثلاث ، وبخاصة الأخيرين منها .

وإذا كان ذلك كذلك فسنحاول أن نبيّن ما هو الأسلوب من خلال هذه الآليات ، من دون أن نغوص في مناقشتها مناقشة عميقة ليس هذا محلّها .

1- د.منذر عياشي : مقالات في الأسلوبية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ط1 /1990 ، ص37.

2- جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، تر: محمد الوالي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1986/1.ص15.

3- فيلي ساندريس : نحو نظرية لسانية أسلوبية ، انظر الفصل الأول : إشكالية مفهوم الأسلوب.

4- عن المرجع نفسه ، ص29.

5- عن المرجع نفسه ، ص46.

الأسلوب كاختيار :

تتشكل اللغة – أية لغة – من عدد هائل من المفردات والتعابير والصيغ ، فإذا أراد شخص ما أن يعبر عن رأي أو موقف أو شعور ، فإنَّه – لابد – سيختار أنسب المفردات في أنسب التعابير ليتسنى له التعبير عما يريد ، وهذا لايعني أنَّ النَّاس قد يختارون العبارات نفسها للمشاعر عينها ؛ إذ تختلف قدراتهم باختلاف ملكتهم اللغوية ورصيدهم الثقافي . « إنَّ الاختيار – إذن – يعني وجود تعبيرين أو أكثر لهما المعنى نفسه، بيد أنَّهما يختلفان في طرائق تأديته»[1] ومدى تأثيره في المتلقي ، وبهذا فالذي يحسن اختيار عباراته يكون ذا أسلوب .

ولقد أحسب أنَّ الاختيار عملية تأخذ بعين الاعتبار حاجة الباثّ إلى التعبير عن نفسه من جهة، والتأثير في المتلقي من جهة أخرى ؛ فالرسالة المختارة يتجاذبها طرفان .

الأسلوب كعدول "انحراف، انزياح":

لعل العدول يعدّ أهمّ مقياس لتعريف الأسلوب ؛ إذ نجد كلا من سبيتزر و تودوروف و ريفاتير وغيرهم يعتمده في ذلك ، و « تكاد جلّ التيارات التي تعتمد الخطاب أُسًّا تعريفيا للأسلوب تتصبّ في مقياس تنظيري هو بمثابة العامل المشترك الموحِّد بينها ، ويتمثل في مفهوم الانزياح L'écart ...»[2] ، ولا شك أنَّ للعدول دوره الفعال في تطوير الخطاب ، والتواصل بين مستعمليه ؛ إذ هو يشبه الأغصان التي تنحرف عن جذع الشجرة فتنمو وتأخذ شكلها الذي ينبغي أن تكون عليه .

لكن تعريف الأسلوب بوصفه عدولا يثير بعض المشاكل والمصاعب تتبعها الدكتور حسن ناظم وقبله الدكتور صلاح فضل[3] ، ويمكن حصرها في ما يلي : [4]

- ما هو المعيار الذي نقيس بواسطته مدى العدول ؟ .
- ماذا عن النصوص الخالية من أي عدول عن قاعدة ما ؟.
- هل كل عدول يحمل قيمة أسلوبية ، وهل كل قيمة أسلوبية ناتجة عن عدول ؟ .

1- د.حسن ناظم : البنى الأسلوبية : دراسة في أنشودة المطر للسياب ، المركز الثقافي العربي ، المغرب / لبنان ط1 /2002 ، ص56.

2- د. عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب . ص97.

3- انظر : د. صلاح فضل : علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، دار الآفاق ، لبنان ط1/1985.

4- انظر : حسن ناظم ، البنى الأسلوبية.

- كيف نتعامل مع هذه النظرية بإزاء تحليل النصوص لكتاب يكتبون بأسلوب عاديٍ ؟ .
- التركيز على العدول يجعلنا نهمل ملامح أخرى للنص المدروس ، وفي ذلك تقصير .
- إنَّ ما يعدّ عدولا حينا قد يصبح قاعدة حينا آخر، فهذه الزئبقية تربك المنظّر والمطبّق معا.

ومع كل هذه المشاكل يظل « الانحراف الأسلوبي ظاهرة أسلوبية ونقدية وجمالية يعنى بها النقد الحديث (والمعاصر) ، وإن كانت موجودة في نقدنا العربي القديم من خلال الاستعارة والمجاز »[1] ، والتقديم والتأخير ، والحذف والذكر ، والالتفات ، والزحافات والعلل ، وغير ذلك ...

وسواء أكان الأسلوب اختيارا أم عدولا ، فإنَّه يظل حدثا وقع في خطاب ما ، ينتجه مخاطب قصد التعبير عن نفسه أو فكره أو روحه ليؤثّر في المخاطَب الذي به تتمّ دورة الخطاب؛ من أجل هذا بات لزاما على الباحث الأسلوبي أن يجعل نصب عينيه كلّ ما من شأنه أن يوضح مفهوم الأسلوب أو يعمّقه ، دون أن يتجاهل أيّة وسيلة للوصول إلى غايته . ولقد نحسب أن تعاريف الأسلوب الكثيرة إنَّما اختلفت وتناقضت وقصّرت أحيانا لأنها ركّزت على أمر معيّن وأهملت أمورا ، ولو أنها حاولت الإلمام بالظاهرة من جميع جوانبها ، ثم وصفتها لكانت أصابت كبد الحقيقة ، وكنَّا تحصّلنا على تعريف للأسلوب جامع مانع ، ومع ذلك فإننا نشعر بكثير من الرضى بما حقّق ويحقّق من نتائج في هذا المجال .

مفهوم الأسلوبية (علم الأسلوب) :

لا شك أن الأسلوبية تعنى بالأسلوب ؛ فهي « تحليل لغوي ، موضوعه الأسلوب ، وشرطه الموضوعية وركيزته الألسنية »[2] ، وهي أيضا « دراسة اللّغة كفنّ »[3] ، وإذا أردنا التدقيق أكثر فهي « دراسة الخصائص اللغوية التي يتحول بها الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية »[4] ، ولاشك – أيضا– أننا نشعر في ثنايا هذا المفهوم الأخير

1- د. بسام قطوس : استراتيجية القراءة ، التأصيل والاجراء النقدي ، دار الكندي ، الأردن 1998 ، ص135.

2- د. جوزيف ميشال شريم : دليل الدراسات الأسلوبية ، مجد بيروت ط1987/2.ص38،39.

3- Stephen Ullmann:Language and style:Barnes and Noble ,INC,New york 1966,P99.

والنص الأصلي هو: «Stylistics is the study of laguage as art… »

4- د. نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دار هومة ، الجزائر (د ، ت) ص93.

بأطياف البلاغة مصطلحا ومفهوما ؛ إذ لا تعدو الأسلوبية أن تكون امتدادا لها ، ومرحلة متطورة عنها، وتقويضا لبعض مقولاتها ، بل هي الوريث ، ولا بأس لها – إذن – أن تستثمر بعض منجزات المورِّث ، وإذن فلا مجال للتحدث عن ذلك الصراع المفتعل والعداء المصطنع بين البلاغة والأسلوبية[1] مادام أن العلم في تطور مستمر ، وهذا التطور لا يلغي المراحل التي سبقته ، فإن لكل علم ذاكرته التي بها يحافظ على حاضره ، ويخطط لمستقبله ، شأنه في ذلك شأن الأمم .

اتجاهاتها وأعلامها:

تجدر الإشارة إلى أن أعلام الأسلوبية كثيرون جدا، ولا يمكن حصر عددهم بسهولة ، وأمام هذا العدد غير المحدود نقف إزاء عدد من الاتجاهات الأسلوبية الكثيرة، وعزوفا عن الدخول في التفاصيل الدقيقة جنحنا إلى الاختصار والبساطة، ولقد نحسب أن تعدد المصطلحات الدالة على مسمّى وحيد هي أهم مشكل نتعرّض له ؛ فالدارسون العرب – بالخصوص – يتفنّنون في إبداع المصطلحات ، وهي حالة أعدها – شخصيا – مَرَضِيةً ؛ ذلك أنهم يتنافسون على أبوَّة وريادة هذا البحث ، ومن ثم أدخلوا القارئ في عدة متاهات قد تعصف به في بداية طريقه ، ومن ثم فإنّه لابد من توخي الحيطة والتعامل مع المصطلح بشيء من البراءة العلمية ؛ أقصد أنني سأختار بعض المصطلحات التي يتم بها عرض هذا المبحث من دون أن أخوض في مناقشته أو تزكيته . ويمكن – إذن – أن نميز بين عدة اتجاهات أسلوبية[2] أهمها :

1- الأسلوبية اللسانية LA STYLISTIQUE LINGUISTIQUE : ويقف على رأسها شارل بالي الذي يعد مؤسس الأسلوبية ، وقد عرض أفكاره في كتابه الموسوم " بحث في الأسلوبية الفرنسية " سنة 1909 وهذا الاتجاه « لا يهتم بالأدب وحده بل بالكلام عامة أي بالوسائل التي تتوفر عليها اللغة الإنسانية للتعبير عن الجانب العاطفي للمخاطب ، وتصنف أعمال " ماروزو " و " كرسُّو" ضمن هذا الاتجاه »[3] .

1- لمعرفة الفرق بين البلاغة والأسلوبية ، انظر على سبيل المثال : د. علي ملاحي : الجملة الشعرية في القصيدة الجديدة ، رسالة ماجستير ، جامعة عين شمس 1990. ص9.

2- انظر : علي نجيب إبراهيم : جماليات اللفظة بين السياق ونظرية النظم ، دار كنعان ، سوريا ط1/2002 ص18،19 وبيير غيرو : الأسلوب والأسلوبية تر : منذر عياشي ، مركز الانماء الحضاري دمشق ط2/1994.

3- مزار التجديتي : نظرية الانزياح عند جان كوهن ، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ع1، المغرب1987 ، ص43.

2- الأسلوبية المثالية LA STYLISTIQUE IDEALISTE : وانبثقت عن أفكار " فوملير " و "كروتشيه " ، والأسلوب عندهما تعبير عن الترابط الداخلي للذات الفردية المنعكسة في العمل الأدبي ، وقد جاء " ليو سبيتزر" فيما بعد وعمل على تطويرها .

3- الأسلوبية البنيوية LA STYLISTIQUE STRUCTURALE : وقد مثلها كل من " رومان جاكبسون " الذي ركز على الوظيفة الشعرية للغة ، و" تودوروف " الذي ركز على الطابع الأسلوبي للخطاب اللغوي .

4- الأسلوبية الإحصائية LA STYLISTIQUE STATISTIQUE : وقد جعلت من الأسلوب ظاهرة قابلة للقياس كميا ، وقد عمل الدكتور " سعد مصلوح "[1] على عرضها ، وإبراز أهمية الإحصاء في هذا المجال . وعلى ما في الإحصاء من عيوب كإهمال السياق وتقديم الكم عن الكيف ، وكثرة الأرقام والجداول والبيانات إلاَّ أنَّه مهم ، وله جوانبه الإيجابية التي أخذنا بها في بحثنا هذا .

4-ويمكن إضافة أسلوبية التلقي التي نظر لها"جورج مولينيه"في كتابه "الأسلوبية" 1989[2]ولقد نحسب أن تحديد اتجاهات الأسلوبية إنما يخضع لمعايير محددها ، فبينما نجد أسلوبية لغوية مقابل أخرى أدبية ، نجد أسلوبية وصفية مقابل أسلوبية إنشائية ،أو نفسية وأخرى اجتماعية،أو تأصيلية وأخرى تعبيرية ،أو تقليدية وأخرى جديدة ،وهلمّ جرّا، مما يجعلنا أكثر حيرة ، وأقرب إلى المزالق ، ولعل« الانطباع العام الذي نخرج به من هذا المسح السريع للاتجاهات الحالية في الدراسات الأسلوبية هو أننا أمام **علم ناشئ**، مفعم بالحركة والحيوية، ولكنه لا يزال غير محدد ولا منظم ، فهناك تجارب كثيرة تتخمّر ، وفي الوقت نفسه ، لا يملك هذا العلم نظاما من المصطلحات مسلما به ، ولا تحديدا للغايات وللمناهج متفقا عليه »[3] ، وإذا كان صاحب هذا الكلام هو " ستيفن أولمان " – وهو من رواد الأسلوبية – فلا عجب إذا تمثّلنا به بعد كل هذه المدة الطويلة ؛ ذلك أنه ما يزال صالحا للاستشهاد به حتى اليوم .

1- انظر د. سعد مصلوح : الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، عالم الكتب ، مصر ط1992/3 .

2- انظر : علي نجيب إبراهيم : جماليات اللفظة ... ، ص19.

3- د. شكري محمد عياد : اتجاهات البحث الأسلوبي ، ترجمة وإضافة ، أصدقاء الكتاب ، مصر ط1996/2 ،ص120.

موقع الأسلوبية : أين يمكننا أن نضع الأسلوبية ؟

من المعلوم أن الأسلوبية نشأت في حضن علوم اللغة ؛ مما جعل بعض الباحثين يعدّها فرعا من فروع علم اللغة ، وقد « ظل شارل بالي حريصا على إبقاء علم الأسلوب في حظيرة العلوم اللغوية الوضعية ، و المراد هنا بكونه علما لغوياً أنه مستقل عن النقد الأدبي»[1]، بينما يرفض "ستيفن أولمان" هذا الرأي ، ويعد الأسلوبية حلقة وصل بين اللغة والأدب ، ومثله "سبيتزر" الذي يعدّها جسرا بين علم اللغة والتاريخ الأدبي ؛ فهي ليست علم اللغة ، و ليست التاريخ الأدبي ، بل هي ما يصل هذا بذاك فحسب . كما أنها كذلك – في رأي فريق ثالث – تصل بين علم اللغة والنقد أو هي مرحلة وسطى[2] ، ولعل هذا الرأي هو الأقرب إلى الصواب ؛ ذلك أن علم الأسلوب يأخذ من اللغة ومن النقد الأدبي ، مما يجعله قادرا على تحليل النصوص ، والوصول إلى غاياته المرجوّة . وعليه ، فإنه لا يمكننا أن نرسم حدودا دقيقة للأسلوبية تفصلها عن النقد الأدبي أو علوم اللغة ، كما لا يمكن أن نحصر حدود أي علم في عصر لا يعرف الحدود ، فالعلوم متكاملة ومتداخلة بعض الشيء من دون أن يذوب هذا في ذاك .

مهامّهـا : لعل أهمّ ما جاءت من أجله الأسلوبية هو« البحث في الأسرار التي مكنت الخطاب من توصيل رؤيته ...و الكشف عن القوانين الداخلية والخارجية في نظام الخطاب الأدبي ، وفهم عناصره ...وإدراك دلالاته»[3]، ولكل أسلوبي طرائقه الخاصة التِّي بها يقتحم عالم النص ، كما أنَّ له الحق في أن يبدأ دراسته من حيث شاء و« إنَّه ليتعذر على الباحث الأسلوبي أن يقارب نصًّا دون أن يكون النص قد استحوذ على إعجابه »[4] ، فالنص كالجليس ؛ لا تستطيع أن تحاوره ، وتأخذ عنه ، ويأخذ عنك ، إن لم يأنس أحدكما بالآخر ، على أنك ستختار من كلام جليسك ما ينفعك ، وهو كذلك ؛ أردت القول إن الأسلوبية لا تدرس النص من كافة جوانبه طولا وعرضا وعمقا ، وليس هذا من مهام الناقد الأسلوبي « وربما كان هناك أناس طيبون

1- المرجع السابق ، ص12 .

2- انظر : د.فتح الله أحمد سليمان : الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، مكتبة الآداب ، مصر (د.ت) ، ص40 وما بعدها.

3- د. نور الدين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ص80،81.

4- د. عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر 2001 ، ص188.

يقفون أمام القصيدة الشعرية ، ويأملون في دراسة جميع عناصرها ، ويسمون هذه الدراسة أسلوبية،لكن هذا الطريق لا يقود إلى أية نتيجة...ليس هناك من حل سوى الاختيار المسبق»[1] وهذا ما جعلنا في دراستنا المتواضعة هذه نختار بعض السمات الأسلوبية المطروحة في القصيدة – محل الدراسة – دون التعرض إلى غيرها خدمة للبحث . وربما كان هذا الأمر من الجوانب السيئة أو التي عدت كذلك ، وحسبت من المحاذير التي تعترض الناقد الأسلوبي ، كما أنه « من المحرم... أن يقتحم الناقد النص وفي ذهنه أفكار مسبقة أو أغراض ثابتة ... فهي تقتل ثراء النص وتدمر كل إمكانات العطاء فيه، وتكبل الناقد وتمنعه من أن يذهب في تأويل النص ، وتوضيح ثرائه »[2] .

الأسلوبية والتأويل : هل التأويل من مهام الأسلوبية ؟ وهل يمكن أن تكون أسلوبية من دون تأويل ؟ ، وهل يمكن أن نستخرج جملة من السمات الأسلوبية ثم نضعها بين يدي المتلقي دون أن نبصره بجدواها ، وأهميتها وما وراء استخراجها ؟ .

لعل التأويل يفرض وجوده ، لأنه غاية أية دراسة أسلوبية ، يقول "مايكل جريجوري Gregory" 1974 : « تلفت اللغة الانتباه لنفسها ، وبوصفها معجميا وقواعديا وسياقيا ، وتمييز سماتها الداخلية والخارجية نستطيع أن ندخل في استجابة متنامية ، وبقولنا بالتحديد "ما هي ، وكيف تكون ؟" نصل إلى معناها ... تلك هي عملية سير التأويل الأسلوبي»[3] ، إذن نحن بإزاء عملية لا بد منها ، وإلا فما جدوى أن ندرس التكرار والتقديم والتأخير، والحذف والذكر ، والعدول على مستوى الصورة ، وغير ذلك ، من دون أن نربط كل ذلك بتأويل يجعلنا أكثر فهما للنص ، وأعمق غوصا فيه ؟ .

1- د. صلاح فضل : علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة ، مجلة فصول ، مج5 ع1 ، مصر 1984 ، ص51 .
2- رمضان صادق : شعر ابن الفارض : دراسة أسلوبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر 1998 ، ص115.
3- عن حسن غزالة : الأسلوبية والتأويل والتعليم ، كتاب الرياض ، ع60 ، السعودية 1998 ، ص63.

لكن ذلك لا يعني أن نطلق العنان لهواجسنا وخواطرنا ، فتكثر ظنوننا ، فنضل ونضل ، ونقوّل النص ما لم يقله ولا قصد إليه ، « فلا بد للتأويل أن يكون مستمدا من النص المؤول ، ومؤكدا ، ومقيدا به ، وبلغته وأسلوبه ، ويتوقف هذا أيضا على من نكون نحن ، وما مآربنا التي تريد تحقيقها ، وما هي طريقة التحليل والمنهج الذي نطبقه ، وما هي أحاسيسنا وحدسياتنا حول النص »[1] ، وإذن « فالتأويل لصيق بكل ممارسة أسلوبية »[2] .

وأخيرا ، لعلني لا أجد ما أختم به هذا التمهيد خيرا من مقولة "لشكري محمد عياد" أراها مهمة إذ يقول : « هذه هي المعالم الكبرى للدراسات الأسلوبية كما نعرفها اليوم ، لنقل إنها تشكل إطارا يمكن تحريك أضلاعه بحيث يتخذ أشكالا مختلفة ، أو خريطة لا تظهر عليها إلا التضاريس ، وخطوط الطول والعرض ، تاركة الأقاليم المناخية والنباتية ، والحدود السياسية ليتصورها الناظر نفسه ... »[3] .

1- المرجع السابق ، ص65 .

2- د. حسن ناظم : البنى الأسلوبية ، ص61.

3- د. شكري محمد عياد : اتجاهات البحث الأسلوبي ، ،ص212.

الفصل الأول

البنية الإيقاعية وأثرها الدلالي

في القصيدة

«. . . وربما كان هناك أناس طيّبون يقفون أمام القصيدة الشعرية ، ويأملون في دراسة جميع عناصرها ، ويسمون هذه الدراسة أسلوبية ، لكن هذا الطريق لا يقود إلى أية نتيجة . . . ليس هناك من حلّ سوى الاختيار المسبَق . . .»

د . صلاح فضل

توطئـــــــــــــــة:

دراسة البنية الإيقاعية لقصيدة ما ، تعني دراسة موسيقاها بنوعيها : الخارجية والداخلية ، وكل ما من شأنه أن يُحدث نغما في الأذن ، وأثرا في النفس ، أو يلفت إليه الفكر.

لكن ما الإيقاع أولا؟

الإيقاع « مصطلح إنجليزي اشتق أصلا من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق.»[1] ثم تطور فأصبح « كلّ ما يحدثه الوزن ، واللحن من انسجام.»[2] ، وفي هذا إشارة إلى ارتباطه بالـــشعر والموسيقى. وقد عُرف أخيرا بأنه « الرجع المطّرد في السلسلة المنطوقة للانطباعات الـــسمعية المتماثلة التي تخلفها عناصر مختلفة.»[3] أي هو عبارة عن تردد ظاهرة صوتية معينـــة علـــى مسافات محددة.

وإذا كان ذلك كذلك ، فهو ليس الوزن بل هو أشمل ، إذ الوزن مضمّن فيه ، فكلّ موزون ذو إيقاع ، والعكس غير صحيح ، فالقرآن الكريم له إيقاعه الخـــاص ولكنـــه غيـــر ذي وزن ، وكذلك الأحاديث النبوية ، والخطب ، وكثير من فنون النثر. غير أن هناك من يستعمل الإيقـــاع بمعنى الوزن غير مفرق بين المصطلحين ، يقول محمد العمري:« الإيقاع هو الملمح النـــوعي للشعر العربي منذ القديم ، أو على الأقل ، هو الملمح الحاضر في كل النصوص التي لم ينازع في شعريتها...أعني هو الشرط الضروري لدخول نص ما منطقة الشعر.»[4] ، فلو كان يقصد ما ذكرناه سلفا ، لما قرنه بالشعر فقط ، ولما جعله شرطا إذا توفر في نص ما أصبح شعرا ! وإلا فإنّ كل كتابة هي شعر!!

ويتراءى لي – شخصيا – أنّ الوزن جزء من الإيقاع ، وأنّ هذا الأخير غيـــر مقـــصور على الشعر ، بل نلمسه في الكلام المنثور أيضا ، شرط أن يكون المتلقي ذا إحساس مرهـــف ، وذائقة لطيفة ، وفهم دقيق.

لكن – قبل هذا – ارتأيت أن أدرس المطلع أولا ، ما دام أنّ "الشعر قفل أوله مفتاحه."[5]

1- مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، لبنان ، ط1 /1974 مادة RHYTHM.

2- أحمد مطلوب : معجم مصطلحات النقد العربي القديم ، مكتبة لبنان – ناشرون ، لبنان ، ط1 /2001 ، ص119.

3- المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات : عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، مطبعـــة النجـــاح الجديـــدة ، المغرب ط2 /2002 ، ص130.

4- محمد العمري :مسألة الإيقاع في الشعر الحديث ،مجلة فكر ونقد ، س2ع18 ، دار النشر المغربية 1999/04،ص55.

5- ابن رشيق القيرواني : العمدة في نقد الشعر ، دار صادر ، لبنان ، ط 1 /2003 ، ص185.

دراســــــة المطلع:

تحتل دراسة العنوان في الدراسات النقدية المعاصرة أهمية بالغة ؛ ذلك أن« العنوان ، هو أول ما يلقاه القارئ من العمل الأدبي ، هو الإشارة الأولى التـــي يرســـلها إليـــه الـــشاعر أو الكاتب.والعنوان يظلّ مع الشاعر أو الكاتب طالما هو مشغول بعمله الأدبي ، كما يفكر الوالدان في تسمية طفلهما إذ هو جنين» [1]، وإنما سميت المطلع عنوانا لأنه يقوم مقامه ، وبخاصة فـــي القصيدة العربية القديمة التي لم يهتم فيها بالعنونة ، إذ كان من ديدن العرب – إذّاك – أن تسمي القصائد بمطالعها ، وهو ما تبعتهم فيه.

وإذا كانت القصيدة دارا فالمطلع بابها الذي منه نلجها فنعرف مـــا بـــداخلها ، « ولعـــل دراسته في شعرنا القديم من حيث علاقته بسائر القصيدة أن تكشف لنا عن جديد في أمر الوحدة الفنية في القصيدة العربية.»[2] ، ذلك أن المطلع يمثل خيطا أساسيا يربطنـــا بـــالنص فتذوقـــه ونفهمه ، « وقد عني النقاد به عناية فائقة ، فوجهوا أنظار الشعراء إلى أن يبذلوا غاية جهـــدهم إلى الإجادة فيه إدراكا لقوة الأثر الذي يتركه هذا المطلع في النفس ، وما يحدثـــه مـــن جـــذب للسامع بحيث يصرف همه إلى الإصغاء والاستيعاب.»[3] ، ولهذا بات المطلع سمة أسلوبية مـــا انفك الشعراء حريصين عليها ، وهم يعتبرون الإجادة فيه آية الحذق في صناعة الشعر.

من أجل ذلك « أرجع النقاد قيمة المطلع في بعض الأحيان إلى ما ينطـــوي عليـــه مـــن الدلالات على غرض القصيدة.»[4] وبخاصة تلك القصائد التي تحتوي موضوعا واحـــدا ، مثـــل مطالع الرثاء وقصائد المدح التي لا يتصدرها غزل أو مقدمة طللية..

ونظرة عجلى في ديوان الخنساء[5]، ندرك مدى اهتمامها بمطالع قصائدها ، والتـــي تبـــدو مكررة تتجلى فيها نبرة الحزن والأسى أول وهلة.

1- شكري محمد عياد : مدخل إلى علم الأسلوب ، أصدقاء الكتاب ، مصر ط3 /1996 ، ص58.

2- المرجع نفسه ، ص59.

3- محمد عبد المطلب مصطفى : اتجاهات النقد خلال قرنين 6هـ،7هـ ، دار الأندلس، بيروت،ط1 /1984 ، ص166.

4- محمد مشبال : مقولات بلاغية في تحليل الشعر ، مطبعة المعارف الجديدة ، المغرب ، ط1 /1993 ، ص91.

5- الخنساء : ديوانها ، تح : عبد السلام الحوفي ، دار الكتب العلمية ، لبنان ط1 /2000.

المطلع عند الخنساء « حديث بكائي تظهر في مستهله "الأنا" الباكية ، كما يظهر "الأنت" موضع الرثاء ، كما يظهر اسم المرثي منذ البيت الأول ، وتلجأ الشاعرة إلى خطاب العين بديلا من خطاب الرفاق ، وهي تخاطبها على لغة الإفراد أو التثنية ، وبصيغة الأمر طالبة منها البكاء...مع حرص واضح على التصريح في مطالع القصائد ، ومع تكرار واضح للصيغ الطلبية التي تدور حول محور واحد هو البكاء ، أو الجود به لعلها تجد تخفيفا عن أحزانها.»[1] كل هذا له الأثر الخطير على المتلقي ، ويزداد الأثر شدة حينما تستعمل الشاعرة أسلوب "التجريد" إذ تقول:

قَذىً بِعَينِكِ أَم بِالعَينِ عُوّارُ أَم ذَرَفَت إِذ خَلَت مِن أَهلِها الدارُ؟!

فالشاعرة هنا قد جردت من نفسها مخاطبا توجه له حديثها ، ولعل هذا أبلغ من أن تقول ، "قذى بعيني..." ، إذ لا مجال للتساؤل والحيرة هاهنا.

وتبدأ القصيدة بأسلوب الاستفهام(وقد حذفت همزته جوازا) «الذي يقيم نظرات متوازية متماثلة من خلال تكثيف هذا الأسلوب:

أقذى؟ أم بالعين؟ أم ذرفت؟ – ويشكل هذا التكثيف مركز الثقل في البيت ، فهو – إلى جانب كونه اختيارا ممثلا للحس الانفعالي دلاليا – يجسد نبرات متوازية لا على صعيد اللغة وحسب ، وإنما على صعيد الشعور أيضا.»[2] ، فالشاعرة – هنا – تتقاذفها أمواج الحزن والحيرة ، فتتساءل ملتاعة عن سبب البكاء – وهي عليمة –غير مصدقة بما حدث ، فموت صخر – أخيها البرّ بها – قد كان فوق طاقة تحملها ، وبرحيله رحل عنها الأنس والسكينة ، وأمست الدار خلاء خواء من أهلها ، ولعل كلمة "الدار" هنا تأخذ معنى أوسع من معناها المتواضع عليه، قد تعني هنا الدنيا قاطبة ، وكأن الخنساء إنما ترثي الإنسانية جمعاء.وكذلك موت الأحباب نشعر معه وكأن بقاءنا بعدهم لا معنى له ، أو كأن الدنيا قد رحلت معهم..

1– مي يوسف خليف : الشعر النسائي في أدبنا القديم ، دار غريب ، مصر (د ، ت) ، ص156.

2– موسى ربابعة : قراءة النص الشعري الجاهلي ، دار الكندي ، الأردن ، 1998 ، ص130.

إن في هذه الأساليب المختلفة التي تصادفنا في المطلع لأثرا قويا في نفس المتلقي ، يجعله يلج – مرغما غير متردد – دائرة الحزن والحيرة والأسى التي رسمتها الشاعرة بكلمات قليلة ؛ ففي المطلع نجد:

1- الاستفهام: وهو استفهام حذفت همزته جوازا (أقذى بعينك) ، وقد أردف بـ"أم" ، وهذا دليل حيرة ، وآية قلق.
2- التجريد: فعوض أن تقول الشاعرة : " قذى بعيني "قالت : " قذى بعينك " ، ولهذا دلالته المنوطة به.
3- التكرار: في " أم " و " العين " وهذا يوضح حالة الباث القلقة ويؤكدها.
4- التصريع: في " عوار "و"الدار"، ولهذا الأسلوب وقعه في النفس وأثره القوي.
5- الهندسة الصوتية: في البيت توزيع للأصوات يجعلنا مأسورين في لذة وشجى..

قَذىً بِعَينِكِ أَم بِالعَينِ عُوّارُ   أَم ذَرَفَت إِذ خَلَت مِن أَهلِها الدارُ؟!

ع ي ن   ع ي ن   ت   ت

أم   ر   أم ر   إ   م أ   ر

كما أن لأحرف الهمس المبثوثة في ثنايا البيت وظيفتها ، وقد ذكر منها اثنان في الصدر (ق[1]، ك) ، وستة في العجز (ف،خ،ت-مرتين،هـ -مرتين) ، وسيأتي الحديث عن هذا في مبحث لاحق.

وسواء أكان الأمر مقصودا أم غير مقصود ، فإننا قد وقعنا تحت تأثير هذه الأساليب ، فأوضحناه غير محملي النص فوق طاقته ، ولم نبذل إلا ما به نزداد فهما ، ويزداد النص وضوحا ، فيكشف لنا عن بعض خفاياه.

وبعد ، فالمطلع – وقد حمل بكل هذه الأساليب[2] – هو باب ندخل عبره إلى هذه القصيدة /الفجيعة مهطعين نستشعر الوحدة والحيرة والأسى.

وإذا كان ذلك كذلك ، فماذا عن القصيدة ؟!

قد يدرك المتأني بعض حاجته   وقد يكون مع المستعجل الزلل[3]

1- تعتبر الدراسات الصوتية الحديثة حرف القاف مهموسا ، بينما كان مجهورا في نظر علماء اللغة العرب القدامى .

2- سيأتي الحديث عن هذه الأساليب كل في موضعه الخاص به.

3- البيت للقطامي ، أنظر ، أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب ، دار بيروت ، لبنان 1980 ، ص188.

البنيةالموسيقيـــــة:

لعلّ من أعلق الأمور بالشعر ، وأشدها ارتباطا به الموسيقى ، وبخاصة الوزن ، إذ بلـــغ اعتداد العربي به حدا اعتبر معه كل ناظم شاعرا ، وعده من أهم مقومات الشعر ، « فـــالوزن أعظم أركان حد الشعر ، وأولاها بها خصوصية.»[1] و« الشعر هو قول موزون مقفى يدل على معنى.»[2] ، ولئن عيب على هذا التعريف قصوره ، فإنما أريد به أهمية الوزن فـــي الخطـــاب الشعري.كقول الرسولﷺ « الحج عرفة.»[3] فنحن لا نتصور أن الذي وقف بعرفات من دون أن يؤدي أي ركن من أركان الحج الأخرى قد حجّ ! إنما جاء الحـــديث ليبـــين أهميـــة الوقـــوف بعرفات ، وأنّه لا حج لمن لم يقف بها.

وكذلك ذلك التعريف ، فإذا نعق ناعق بأنه لا ضرورة للوزن ، الذي هو سجن – حسبه – ، وإنه لابد من التجديد بالتخلي عنه ، فهذا قول باطل ، ورأي فائل ، ووهم مطبق ، ذلك أن مـــن يرون بهذا « لا يؤكدون على جسد الشعر ، وإنما يؤكدون على لباسه الخـــارجي ، لا يُعنـــون بمادة الشعر ، بل بشكله الوزني أو النثري ، غير أن الشعر لا يحدد بالوزن ، وهـــو كـــذلك لا يحدد بالنثر.»[4] فكم من كلام موزون لكنه ليس بشعر.. و« إنما الوزن من الكلام كزيادة اللحـــن على الصوت ، يراد منه إضافة صناعة من طرب النفس ، إلى صناعة مـــن طـــرب الفكـــر ، فالذين يهملون كل ذلك لا يدركون شيئا من فلسفة الشعر ، ولا يعلمون أنهم إنما يفسدون أقـــوى الطبيعتين في صناعته ، إذ المعنى قد يأتي نثرا فلا ينقصه ذلك عن الشعر من حيث هو معنـــى بل ربما زاده النثر إحكاما وتفصيلا وقوة بما يتهيأ له من البسط والشرح والتسلسل ، ولكنه فـــي الشعر يأتي غناء ، وهذا مالا يستطيعه النثر بحال من الأحوال.»[5]

ونحن لا نعرف أمة خلا شعرها من الوزن ، حتى أنزلنا الدهر عن منكبه ، فظهر من بين أظهرنا رهط أدعياء علم وتطور ، يهذون بقصيدة (النثر) !! وكأنهم قد أخرجوا لنا أمرا عظيما، وليس لهم منها إلا المصطلح ، والجمع بين المختلفين ، وليس لنا منهم إلا أصـــوات كـــزّة ، أو طلاسم تمخضوا عنها تمخض الجبل فولد فأرا !!

1- ابن رشيق القيرواني : العمدة في نقد الشعر ، ص120.

2- قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تح ، كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، مصر ، ط3 /1979 ، ص17.

3- رواه أبو داود(1949) ، والترمذي(889) عن عبد الرحمن بن يعمر الديلمي.

4- أدونيس(علي أحمد سعيد) : الشعرية العربية ، دار الآداب ، لبنان ، ط1989/2 ، ص94.

5- مصطفى صادق الرافعي : وحي القلم ، موفم ، الجزائر1990 ، ج3 ، ص330.

ولا عجب! « فلتكن إذن ظاهرة الشعر الجديد موضة فنية نشأت عن معطيات هـذا القـرن الحضارية ، فحين تشبّه الرجال بالنساء ، وتشبّهت النساء بالرجال ، وتداخلت المفـاهيم حتـى استعصى فهمها ، وتخليصها من الغموض ، سار الأدب أيضا هذه السيرة في نشدانه للتطـور ، واشرئبابه إلى التخلص من ماضيه الطويل الثقيل ، فما المانع إذن من أن يغتدي الشعر كلامـا عاديا لو سمعه أبو عثمان.»[1] لجنّ، وهو الذي أنصف الشعر حدا ومفهوما ، إذ بناه على« إقامة الوزن ، وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، فإنما الشعر صناعة ، وضرب من النسيج ، وجـنس من التصوير.»[2] ، وهذا حد كاف شاف ، وجامع مانع ، يعطي لكل ذي حق حقـه ، فـالوزن ، والصوت ، والكلمة ، والعبارة ، والصورة والأسلوب ، كل له دوره وأهميته ودلالتـه ، وفـي قصور إحداها ، قصور في العمل الفني ككل ، غير أن هذه المقومات تتفاوت أدوارها وأهميتها من شاعر لآخر ، من دون أن تختفي إحداها.

للوزن – إذن– قيمة كبرى في الشعر « حتى عدّ أهم فارق بينه وبين النثر ، والشعر يحلو بالموسيقى الجيدة.»[3] ، وهي سبب في حفظه وخلوده ، ولأمر ما كتبت بعض العلـوم وزنـا ، كعلم النحو ، والفقه ، وأحكام التجويد ، والفرائض و...إلخ ، ليـسهل حفظهـا ، ولقـد تحفـظ القصيدة لجمال وزنها ، ويُتفطّن لنقص كلمة ما لاختلال الوزن ، وكم من نغمـة تحـدث فـي المتلقي أبلغ التأثير ،« فالعنصر الموسيقي في التعبير يضيف إلى الإيحاء ، ويقوي مـن شـأن التصوير.»[4] ، « والشعر في استعانته بالموسيقى الكلامية إنما يستعين بأقوى الطرق الإيحائية ، لأن الموسيقى طريق السمو بالأرواح ، والتعبير عما يعجز التعبير عنه.»[5]

وإذا كنت أقف – ها هنا – مدافعا عن الوزن ، مرافعا عليه ، فلأنني لا أجد له بـديلا ، ولا عنه محيدا ، من دون أن أغلق – وليس بيدي – باب الإبداع ، بل أنا مع الإبداع إذا كـان على أساس متين ، لا عن طيش وحب للظهور الزائف ، والترهات السخيفة الناتجة عن مبدأ " خالف تعرف " إذا كان لنا أن نسميه "مبدأ"!

1- عبد الملك مرتاض : بنية الخطاب الشعري ، د،م،ج الجزائر 1991 ، ص141.
2- الجاحظ : الحيوان : تح ، عبد السلام هارون ، دار الكتب ، لبنان 1969 ، ج3 ، ص131.
3- أحمد أمين : النقد الأدبي ، موفم للنشر ، الجزائر 1992 ، ص93.
4- محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة/دار عودة ، لبنان 1973 ، ص376.
5- المرجع نفسه ، ص380.

على أنني لا أنكر على بعض الشعراء المجيدين خروجهم عن الشكل الخليلي ، فهم أحرار ، يكتبون ما أرادوا ، ولقد كتبوا فأحسنوا ، غير أنني أختلف معهم – ولي الحق في الاختلاف – أن كتاباتهم وإن كانت جيدة ، ليست من الشعر ، وما ينبغي لها أن تكون إلا نثرا ، فله الحق – هو الآخر– أن يكون جميلا ورائعا ، وأن يكون له مساحة في الإبداع تخصه لوحده ، من دون أن نغمطه حقه وفضيلته ، ونحن نعلم أن من المبتدعين من أراد أن يمحو الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر ، وأطلق مصطلح الكتابة[1] ، فاختفى وراء هذه الكلمة المطاطة أشتات من الناس ، لبّسوا على غيرهم أمر الشعر والأدب ، فماعا، واندثر معهما الإحساس بالجمال ، أو كاد ،وبات الواحد من أولئك كالوطواط الذي يعلق جثته مقلوبة ، ويحسب أن الدنيا هي المقلوبة! فراح يعيبها ، وينتقص من جمالها جهلا وغرورا:

كلما قام للجمال مثال   صاح فيه ، وهدّه بالمعاولْ!

منجليّ الفعالِ، ما نفك حمقا   يحسب الورد في الرياض سنابلْ![2]

ولقد أراني أنسيت نفسي ، فذهبت بعيدا ، تحدو بي غيرتي على الأدب الذي أراه يُصلب على بعض المنابر (الأدبية). وإني لأحسب أن مثل هذه الصفحات قمينة أن نسجل في ثناياها بعض آرائنا ومواقفنا ، إغناء للبحث ليس إلا.

وزن القصيدة:

الوزن هو الموسيقى الخارجية للقصيدة ، وهو جملة التفعيلات التي تنتظم فيها الكلمات ، فتحدد نوعه. ولعل أول تساؤل يتبادر إلى ذهن قارئ القصيدة العربية وبخاصة القديمة ، هو ما وزنها؟ ، فالوزن أو النغم هو أول ما يقرع الآذان بجرسه وإيقاعه المنتظم ، من أجل ذلك بات على الدارس الأسلوبي أن يبدأ دراسته بالإيقاع وعلى رأسه الوزن.

1– مصطلح "الكتابة" مصطلح حداثي جديد يلغي التقسيمات الأدبية القديمة ، فليس هناك جنس شعري وآخر نثري ، بل هناك كتابة.

2– البيتان للباحث.

وأوزان الشعر العربي[1] متعددة متنوعة ، وهي نوعان:أوزان صافية ، وهي التي تشكلها تفعيلة واحدة ، تتكرر في شطري البيت كالكامل والرجز والمتقارب والمتدارك و الرمل والهزج.. وأوزان مركبة ، وهي ما تشكلها تردد تفعيلتين كالطويل والبسيط والمديد والخفيف والسريع والوافر و...إلخ. « وصحيح أن الوزن المفرد التفعيلة يقوم على التناسب... ولكن التناسب الذي ينطوي عليه البحر المركب أكثر تنوعا ،وبالتالي فإنه ينطوي على قيمة لا توجد في الوزن المفرد التفعيلة ، ومن أجل ذلك يلفتنا حازم إلى تميز وزن الطويل والبسيط عن غيرهما... إذ هما البحران الوحيدان اللذان يتشكل الوزن فيهما من تعاقب وحدة مزدوجة ذات تفعيلتين... وازدواج الوحدة يشير إلى التنوع الذي ينطوي عليه تناسب الحركات والسواكن في البحرين» [2]

والقصيدة – محل الدراسة – من بحر البسيط ، هو بحر ممتلئ بالغنائية ، وله ست صور، هي:

1- العروض مخبونة والضرب كذلك ، مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن x 2.

2- العروض مخبونة والضرب مقطوع: مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن x 2 . وهو وزن القصيدة المدروسة.

3- مجزوء البسيط: مستفعلن فاعلن مستفعلن x 2 ، ومخلع البسيط نوع منه.

4- العروض مجزوءة والضرب مذيل.

مستفعلن فاعلن مستفعلن   مستفعلن فاعلن مستفعلان.

5- العروض مجزوءة ، والضرب مقطوع.

مستفعلن فاعلن مستفعلن   مستفعلن فاعلن مفعولن.

6- العروض مقطوعة والضرب مثلها ، مستفعلن فاعلن مفعولن x 2 .

هذه – إذن – صور بحر البسيط ، وهي – كما هو ملاحظ – تختلف عن بعضها البعض قليلا ، مما يجعل كل صورة منها بمثابة بحر لوحدها ، وهو ما يبين غناء هذا البحر خاصة والعروض عامة. وإذا كان ذلك كذلك ، فهل استطاع هذا البحر أن ينقل إلينا رسالة الشاعرة وأحاسيـــسها؟ وما مدى انسجامه مع الغرض؟

1- انظر ،فوزي سعد عيسى : العروض العربي ومحاولة التجديد فيه ، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط2 (د ، ت).

2- جابر عصفور : مفهوم الشعر ، دار التنوير ، لبنان ، ط3 /1983 ، ص251.

علاقة بحر البسيط بالقصيدة:

اختلف النقاد في قضية علاقة الوزن بالقصيدة ، فذهب قوم[1] إلى أنه من غير الصواب أن نربط كل بحر بموضوع لا ينبغي أن يتجاوزه إلى غيره ، ذلك أنهم رأوا أن البحر الواحد قد كتبت به عدة موضوعات مختلفة حتى التناقض ، من دون أن يؤدي ذلك إلى القعود بالقصيدة ، وفشلها كمشروع فني؛ فقصيدة المدح – مثلا – كتبت بأوزان مختلفة ، وبحر الطويل كتبت به قصائد المدح والهجاء والرثاء والغزل ، وغير ذلك...فليس هناك من فرق يسببه الوزن ، فالوزن لا يعدو أن يكون ثوبا تلبسه المعاني ، أو إناء تصب فيه الأغراض.

غير أن طائفة أخرى ترى أن للبحر علاقة وطيدة بموضوع القصيدة ؛ ذلك « أن المعاني المختلفة تفترض بحورا مختلفة ، ولهذا يجب في صناعة الشعر اختيار البحر المناسب للمعنى المناسب ، وأدى هذا إلى قول يرى صلة أكيدة بين طبيعة المعاني وطبيعة الأعاريض الشعرية... حتى أن تسمية البحور مشتقة من صفاتها طولا أو انبساطا أو خفة أو انسراحا وسهولة أو اضطرابا ... وقد فطن الجاهليون بفطرتهم إلى أنه لابد في الإيقاع من موافقة المعاني في حركاتها النفسية من دون أن يتغير الوزن كذلك.»[2] وهذا يعني أن البنية الإيقاعية مرتبطة بالحقل الدلالي، بل هي نفسها تصبح دلالة ، وأن الوزن ليس له قيمة في حدّ ذاته ، إنما تكمن قيمته في ما ينبع منه من دلالات وإيحاءات.

وإذا كان ذلك كذلك « فإن كل مبدع حالما يشرع في نسج القصيدة تكون لديه طائفة من الانفعالات التي تبحث عن تجسيد إيقاعي يوافقها ويتلبس بها.»[3] وإنما تتم عملية اختيار البحر من طرف الشاعر حينما تتوافق انفعالاته مع الدلالات والإيحاءات المنبعثة من إيقاع البحر.

وإذا ظهر أنني أنتصر إلى هذا الرأي[4] فأنا لا أريد أن أخنق موهبة الشاعر وأصده عن الإبداع ، وأكبح من جماح نفسه الجريئة المغامرة ، غير أنني – من منظار الناقد – اقتنعت

1- انظر ، يوسف حسين بكار : بناء القصيدة في النقد العربي القديم ، دار الأندلس ، لبنان ، ط1982/2 ، ص166.

2- أدونيس (علي أحمد سعيد) : الشعرية العربية ، ص26-28.

3- رمضان صادق : شعر ابن الفارض دراسة أسلوبية ، ص30.

4- للتفصيل انظر : إلفت كمال الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، دار التنوير ، لبنان ط1983/1 ،ص260 وما بعدها.

و : عيسى علي العاكوب : العاطفة والإبداع الشعري ، دار الفكر المعاصر ، لبنان ، ط2002/1 ، ص221 وما بعدها.

برأي فاعتقدته ، فإذا استطاع الشاعر أن يثنيني عنه بقصيدة تكسر تلك القاعدة ، فمرحبا بكل إبداع ، وإنما النقد في خدمة الأدب لا العكس ، إن كان لا بد من خادم ومخدوم.

وبعد ، فنحن الآن أمام قصيدة في الرثاء على بحر البسيط ، فهل أمكن لهذا البحر أن ينقل معاني الرثاء؟.

غير خفي أن الخنساء شاعرة رثاء لم تتعده إلى غيره من أغراض الشعر إلا نادرا جدا ، وأن ديوانها يقع في حوالي 852 بيتا منها 200 بيت على بحر البسيط ، أي ما يقارب ربع ديوانها ، وهذا يدل – فيما يدل – على اتفاق هذا البحر مع حالة الشاعرة الحزينة البائسة.

والقصيدة من هذا البحر « وهو من البحور التي تخدم ظاهرة الشجن ، فمع أنه يجود في التعبير على القسوة إلا أنه في الوقت ذاته يجود في الجانب الشجني من الإنسان.»[1] ، حتى أن لتفعيلتيه اللتين تشكلان وزنه أثرا ودلالة ، ذلك أن " مستفعلن " على وزن اسم الفاعل من الفعل " استفعل " أي طلب شيئا ما ، مثل استفهم: طلب الفهم ، واسترفد:طلب الرِّفد ، وما إلى ذلك ...ونجد التفعيلة " فاعلن " على وزن اسم الفاعل أيضا ، وهي من الفعل " فعل " أي أحدث شيئا ما.. فكأن الخنساء – ولا ننس أننا في مقام الحزن والبكاء – استبكت عينها من خلال التفعيلة الأولى ، ثم بكت وهذا ما توحي به التفعيلة الثانية ، فالتفعيلتان – بهذا – تظلان موجتين عنيدتين في هذا البحر الصاخب /النص الحزين.

ولقد كنا عرفنا « أن بعض الناقدين القدامى كان يستعين بإيحاءات الوزن الشعري في تحديد الحال الانفعالية للناظم على هذا الوزن ، " يقول الحصري القيرواني:قال أبو العباس أحمد بن يحي النحوي: أنشد أبو السائب المخزومي قول الخنساء:

وَإِنَّ صَخراً لَوالِينا وَسَيِّدُنا وَإِنَّ صَخراً إِذا نَشتو لَنَحّارُ

وَإِنَّ صَخراً لَتَأتَمَّ الهُداةُ بِهِ كَأَنَّهُ عَلَمٌ في رَأسِهِ نــــــارُ

فقال:الطلاق لي لازم إن لم تكن قالت هذا وهي تتبختر في مشيها وتنظر في عطفها ، فقد أحس أبو السائب بذوق الناقد البصير بأن موسيقى البيتين – بما فيها موسيقى الوزن والموسيقى الداخلية المنبثقة من جرس الألفاظ – لا توحي بأن ناظمتهما كانت تحت وطأة جزع وإحساس ضعف ، وتحطم بالنازلة التي أدمت القلب وعصفت بالوجدان.»[2].

1- عبده بدوي : دراسات تطبيقية في الشعر العربي ، ذات السلاسل للطباعة والنشر ، الكويت1988 ، ص155.

2- عيسى علي العاكوب : العاطفة والإبداع الشعري ، ص240 ،241 والخبر من : زهر الآداب ج4 ، ص997 ، 998.

ولا عجب في هذا ، إذا بات معلوما أن الإبداع هو ردة فعل ، ومن غير المعقول أن يكون ساعة وقوع الفعل ، ولهذا نجد في النص فقرات لا نشعر فيها بالحزن الذي هو عالم النص ، بل نلمس حماسة وبهجة أحيانا ، والبيتان السابقان – وغيرهما مما لم نذكر – من هذا القبيل ، غير أننا لا نقصد بهذا أن بعض الأبيات تخرج من إطار النص ، بل هي في عمقه ، لأنها توفر له الاتزان ، وتعطي للمرسل والمرسل إليه فرصة للراحة والمتعة أيضا.

الزِّحافات والعلل:

يلحق التفعيلة – أحيانا – تغيير لا يخرجها من إطار البحر الذي تتدرج فيه ، وهذا التغيير له صورتان:

«أ- تغير يتناول الحشو والعروض والضرب ، ولا يجب التزامه فيما يأتي بعده من أبيات ، ويسمى "الزحاف".

ب- تغير يلزم أعاريض القصيدة وضروبها فقط في كل أبياتها ، ولا يتناول الحشو ، ويسمى "العلة" ، وهو تغير لازم على الأغلب.

أما الزحاف ، فهو تغيير يعتري ثواني الأسباب (أي الحرف الثاني من السبب) ، وأما العلة فهي تغيير يعتري الأسباب والأوتاد الواقعة في أعاريض القصيدة وضروبها ، وهذا التغيير لازم على الأغلب ، إذا لحق عروض بيت أو ضربه وجب التزامه في سائر أبيات القصيدة ... .»[1]

وإذا كان ذلك كذلك ؛ فإن كلا من الزحاف والعلة انحراف أو عدول عن القاعدة له شانه ، غير أن العدول لا ينبغي له أن يكون كثيرا يخرج القصيدة عن الإيقاع الذي هو شرط من شروط بنائها ، « فهذه (التغييرات) جائزة في الشعر غير منكرة إذا قلت ، فأما إذا جاءت في بيت واحد في أكثر أجزائه فإن هذا في نهاية القبح ، ويكون بالكلام المنثور أشبه منه بالكلام الموزون»[2] ؛ إذ لا يلتفت في النثر إلى إقامة الوزن ، والمحافظة على هيئة إيقاعه ولقد علمنا بالملاحظة والاستقراء أنه ما من شاعر إلا واستعمل في شعره هذه الانحرافات العروضية التي تعد – إذا قلت – حلية للقصيدة ، لها فائدتها ، وليست عيبا فيها ، ولا عجزا من الشاعر ، بل هي « تنويع في موسيقى القصيدة ؛ يخفف من سطوة النغمات التي تتردد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها»[3] ، والنفس تجنح إلى هذه الانحرافات العروضية اللطيفة ،

1- محمد علي الهاشمي:العروض الواضح وعلم القافية ، دار البشائر الإسلامية لبنان ط/3 1998 ، ص125 و 127.

2- الحسن بن بشر الآمدي: الموازنة بين الطائيين ، تح: محي الدين عبد الحميد: المكتبة العلمية ، لبنان (د،ت) ، ص271.

3- يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم ، ص172.

وترغب عن كل ما فيه رتابة مفرطة ، تقعد بالقصيدة ، وتقف دون التأثير في المتلقي ، وهو غاية أي عمل فني.

ليست الزحافات والعلل –إذن– عيبا أو عجزا ، وإذا سلّمنا – جدلا– أنها كذلك ؛ فهي عيب لابد منه ، وعجز غير مدفوع ولا مستنكر ، ولقد « قال الأصمعي: الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه ، لا يقدم عليه إلا فقيه»[1] ، ولربما مدحت الجارية بعيب فيها بسيط ، كما « قال مالك بن أسماء في بعض نسائه ، وكانت تصيب الكلام كثيرا وربما لحنت:

أمغطى مني على بصري للحـــب أم أنت أكمل الناس حسنا؟

وحديـــث ألذه هو مما ينعت الناعتون يوزن وزنا

منطق صائب ، وتلحن أحيا نا ، وخير الحديث ما كان لحنا»[2]

ولقد بت أؤمن « أن الزحافات والعلل هي محاولة من العروضيين لاستيعاب الواقع الشعري»[3] من أجل ذلك؛ بات من الحيف أن يعاب عليهم – زورا– أنهم ضيقوا على الشعراء ، وحشروا إلهامهم في حدود ست عشرة بحرا فقط ، أو سجنا مثلما ينعق به بعض الناعقين جهلا وجحودا ، بل هم قد فتحوا للناس باب الإبداع على مصراعيه ، ولم يردوا بيتا لشاعر وقع فيه زحاف أو علة ، وهل ترد الحلية ، وتجحد الفضيلة؟ ما دام أن الشعراء جاءوا بها للعناية بالإيقاع وتجميل الوزن و إغنائه ؛ إذ بواسطتها يمكن أن ننتج ضروبا من الأوزان ، وهو ما حدث فعلا ، فإذا أحصينا ضروب كل البحور تحصلنا على أكثر من ستين بحرا ، والطويل الأول ليس هو الطويل الثاني ، وهما مختلفان عن الطويل الثالث ، « وأنا شخصيا أفهم أن الخليل قد فتح أمامنا باب الاجتهاد... وهيأ لنا فرصة لوضع ما شئنا من الأنغام ، أو لاختيار الإيقاع الذي ينسق كم الوحدات الموسيقية»[4] التي بها يتحدد نوع البحر ، والبسيط –بحر القصيدة المدروسة– ككل البحور ، له صوره المختلفة والمتنوعة باختلاف صورة تفعيلتيه ، وصورته ها هنا هي:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

أي: بعروض مخبونة (فَعِلُن) ، وضرب مقطوع (فَعْلُن) ؛ فالتفعيلتان – إذن – يتغير بناؤهما

1– ابن رشيق القيرواني: العمدة في نقد الشعر ، ص 124.

2– الجاحظ: البيان والتبيين ، دار الكتب العلمية ، لبنان ط 1/ 1998 ، ج 1 ، ص158.

3– سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر 1993 ، ص68.

4– أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي: دار الأندلس ، لبنان ط 1982/2 ، ص87.

عدة مرات ، فيتغير بذلك نوع البحر ؛ وهذه التغييرات هي: الخبن ، وهو زحاف يدخل على فاعلن – فتصبح – فَعِلُن ، وعلى مستفعلن فتغدو: " متَفعِلن " أي هو حذف الثاني الساكن .
و الطّيّ و هو زحاف يدخل على " مستفعلن " فتصبح " مفتَعِلن " أي أنه حذف الرابع الساكن .
والقطع ، وهو علة حدها : حذف آخر الوتد المجموع ، وإسكان ثانيه: فاعلن ← فاعِل (فَعْلُن)، وهناك التذييل وهو علة زيادة تدخل على " مستفعلن " فتردها " مستفعلان " ، وهذا يقع في مجزوء البسيط.[1]

يبلغ عدد تفعيلات القصيدة 288 تفعيلة ، توزعت في أربعة إيقاعات متنوعة ومتفاوتة من حيث العدد.

1- إيقاع التفعيلات السالمة: بلغ عددها 150 تفعيلة ، بنسبة 52.08% ، منها: 109 تفعيلات لـ" مستفعلن " بنسبة 37.84% ، و41 تفعيلة لـ" فاعلن " بنسبة 14.23% ، « وطغيان الوحدات الإيقاعية السالمة في النص ينسجم مع طبيعة الصفات المنسوبة إلى صخر ، والمتمثلة في كونها سالمة يكرسها النظام المجتمعي الذي يُنسب إليه المرثي ، فالحضور المكثف للصفات السالمة يماثله حضور للتفعيلات السالمة»[2] ، ثم إن دلالة التفعيلتين – كما بينا سلفا – تبين أن الخنساء أرادت أن تستبكي وتبكي أكثر ، وهو ما يدل عليه استبداد إيقاع التفعيلات السالمة بالمرتبة الأولى.

2- إيقاع التفعيلات المخبونة: وقد مس 98 تفعيلة ؛ أي بنسبة 34.02% ، منها : 32 تفعيلة (متفعلن) بنسبة 11.11% ، و66 تفعيلة (فعِلن) أي بنسبة 22.91%.
والخبن – في اللغة – من " خبَن " ومنه الخُبْنَةُ أي ما تحمله في حضنك[3] ، فهو مخبون أي محضون ، وكأن الشاعرة باستعمالها الخبن أرادت أن تحتضن صخرا ، أو أن تدلل أنه قريب منها بالرغم من موته ، وأن ذكراه في صدرها لا تريم ، وهذا مبلغ الوفاء ، ومنتهى الإخلاص..
والخبن – في العروض – هو حذف الثاني الساكن ، وفيه إشارة إلى فقدان الخنساء الطمأنينة والسَّكنَ المرتبطين بصخر الميت / المحذوف .

1– انظر: محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية ، وغيره من كتب العروض...

2– نور الدين السد: تحليل الخطاب الشعري– رثاء صخر، مجلة اللغة والأدب ، ع8 ، جامعة الجزائر1996، ص86.

3– محمد بن أبي بكر الرازي : مختار الصحاح ، دار الفكر الجديد ، الأردن ط1/1996 ، مادة: خ ب ن.

3-إيقاع التفعيلات المقطوعة: وعدد تفعيلاته 37 تفعيلة أي بنسبة 12.84%. والقطع منه القطيعة أي الهجران ، وهو ما تعيشه الشاعرة قسرا ..والقطع في القصيدة مسّ قافيتها أي المقطع الصوتي الأخير من البيت ، وفي هذا تأكيد لحالة البؤس والأسى ، هو آخر الزفرات والآهات على فقيدها الذي احتضنه القبر وأصبح في منأى عنها.

4-إيقاع التفعيلات المطوية: لم يقع الطي إلا ثلاث مرات (1.04%) ، وكأن الشاعرة رغبت عنه لأنه يزيد من مأساتها أكثر ؛ إن التفعيلة " مستفعلن " إذا دخلها " الطي " أصبحت " مفتعلن " ؛ أي أن حرف السين يختفي لأنه الأولى بالاختفاء ، وبذلك يزول جرس الصَّفير من التفعيلة ، والصفير هو دليل اللهو والطرب وليس مقامه هنا ؛ فزواله أحرى و أولى .و قد ورد "الطيّ"على مستوى البيت الأول في قول الشاعرة : (أم ذرفت) ، فلو أننا ضعفنا الراء لأصبحت (أم ذرَّفت) ولذهب الطي ، والفعل مضاعفا أقوى دلالة منه غير مضاعف. ووقع الطي على مستوى (لذكراه إذا) في البيت الثاني ؛ ولو مددنا الصوت بالهاء لغاب الطي أيضا ، وكأن مد الصوت في ذكر صخر حياة لهذا الأخير ، وبعثٌ له من قبره الذي انطوى فيه ، بعد أن كان " كأنه تحت طي البُردِ أسوار "(البيت 28) وورد الطي أيضا في البيت الثاني عشر (ترتع ما) ، و كأنّ الطّيّ هنا يزيد من حنين الناقة وحيرتها ، وينقص من سكينتها ، فجاءت التفعيلة ناقصة.

وبعد ، فهذه جملة الزحافات والعلل الواردة في نص القصيدة ؛ وإذا علمنا أن بحر البسيط لا يُستعمل إلا مخبون الضرب ، أي أن هذه طبيعته ، فإن العدول العروضي كان قليلا جدا يمثله القطع والطي فقط ، مما يجعل النص سالما من تأثير العدول القوي ، وهذا ما ينسجم مع سلامة صخر في – حياته – مما يعيبه كرجل سيد في قومه ، وسلامة صخر – بعد وفاته – في مجده فلا يذكر إلا بخير وفخر..

على أن قلة العدول العروضي لا تلغي دوره الدلالي الخطير ، ولقد بينا بعضه ، وخفي عنا الكثير ، فلا شك أن لكل ظاهرة صوتية دلالتها المنوطة بها ، فعلى الشاعر أن يقول ، وعلينا أن نقرأ ونؤول ، من دون آن نُحمِّل النص ما لا يحتمل.

القافية ودلالتها:

يرى ابن رشيق أن « القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر»[1] ، وإنما ندرسها هنا لأنها موجودة في القصيدة ، وتمثل سمة أسلوبية لها وظيفتها ودلالتها اللافتة للانتباه.

وقد توقف العلماء طويلا عند القافية وتعريفها وتحديد حروفها ؛ « فمنهم من جعلها تشمل آخر كلمة في البيت ، على حين جعلها آخرون مساوية للروي..؛ لكن الذي عليه أكثر العلماء هو أنها تشمل آخر ساكنين وما بينهما والمتحرك الذي يسبق الساكن الأول.»[2] وهو تعريف الخليل بن أحمد.

ولقد أحسب أن « القافية في شعرنا القديم تعد مظهرا دالا على نفسية العربي الذي كان يميل إلى الحداء والغناء..وهذه الدلالة ليست من ابتكارات النقد الحديث ، ولكن لها جذورها عند النقاد القدامى مثل حازم القرطاجني وقدامة بن جعفر..»[3].ولهذا كانت بنية مهمة وضرورية في القصيدة العربية القديمة ، وظلت سمة لها أهميتها في الدرس الأسلوبي للشعر العربي.

وإنها – لوقوعها آخر البيت وتكرر رويها – « لتتيح للقارئ فسحة من صمت تتجاوب فيه القافية في ذاكرته فتكون أعلق بالحافظة ، وأشد أثرا من سواها من كلمات البيت ؛ فأصداؤها تتردد في الذهن ؛ فإذا دلت على أمر كريه أورثت ضيقا في النفس وتبرما ، وإن دلت على أمر طيب أورثتها أثرا طيبا»[4] .

وتتمثل القافية في النص في المقطع الصوتي الأخير من البيت وهو: " دَارُ " "/0/0" .
فالقافية هنا مطلقة غير مقيدة أي أنها تنتهي بمتحرك ، وهي من نوع المتواتر (فَعْلُنْ) ، وهذه القافية توافق حالة الشاعرة من حيث أنها تريد إطلاق أنّاتها الحزينة متواترة مرة بعد مرة ، ومن الجدير بالذكر أن هذه القافية استبدّت بأكثر من خمسين (50) عملا للشاعرة. وهو ما يؤكد ما ذهبنا إليه.

ويمثّل حرف "الراء" رويا للقصيدة ، وقد أُشبع بواوٍ – لمناسبتها الضمة – ليمتد الصوت.أما الألف التي قبل الرَّوي فهي "حرف الردف" ، ولعل في وجودها فائدة تكمن في مدِّ الصوت ومنه مد الأنين والتأوه ..وهذا كله يوافق حالة الباثّ الكئيبة المتحفزة للظهور والتأثير.

1- ابن رشيق القيرواني: العمدة في نقد الشعر ، ج1 ، ص132.

2- رمضان صادق: شعر ابن الفارض ، دراسة أسلوبية ، ص43.

3- صابر عبد الدايم : موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور ، مكتبة الخانجي ، مصر ، ط3/1993 ، ص164.

ولا شك أن الكلام عن القافية يقودنا إلى الحديث عن الروي الذي يعد آخر صوت في البيت ، ونحسب أن له دلالته – هو الآخر– لموقعه وتكرره.

والقصيدة على روي "الراء" ، وقد كثر استعمالها رويا في الشعر العربي « فقد استبد بالصدارة في شعر الفرزدق حيث يجري عليه اثنتين وثلاثين ومائة قصيدة ، وهو الأمر الذي يتفق معه عمر ابن أبي ربيعة... كما تستبد هذه الراء العجيبة باستعمال الروي لدى أبي فراس الحمداني بسبع وأربعين قصيدة»[1] ، والقول نفسه ينطبق على شعر النابغة الذبياني وحاتم الطائي والأعشى.. وعند الخنساء أيضا ؛ إذ نقرأ لها ستة وعشرين عملا على روي "الراء" ، وعدد أبيات هذه الأعمال حوالي 263بيتا ،وهو رقم ضخم إذا قيس بعدد أبيات الديوان البالغ – كما ذكرنا– 862 بيتا!! وهذا يدل على أن لحرف "الراء" في الشعر القديم مكانة عظيمة ..وحرف « "الراء" صوت لثوي ، مجهور ، مكرر ؛ فهو ينطق بقرع اللسان قرعات متكررة ، فوق مغارز الثنايا بقليل ، وهو يجمع بين الشدة والرخاوة... وقد نطقه العرب مفخما ومرققا»[2] ، وهو من أحرف الذلاقة[3] ، وهو لكل هذا يعطي دلالات وإيحاءات عميقة ، شرط أن يُستعمل في الكلمة المناسبة وفي الجملة الملائمة ، لأن الصوت وحده لا يعني أكثر من صوت.

إن صوت "الراء" – في هذه القصيدة/الفجيعة– بصفاته تلك ، يجعل المصيبة أكثر ظهورا ، وأبلغ تأثيرا ، وأشد تكرارا. ولعل ما يعضدنا في هذا « قصيدة "جرير" التي رثى بها زوجته (أم حرزة) والتي يقول في مطلعها:

لَولا الحَياءُ لَعادَني اِستِعبارُ وَلَزُرتُ قَبرَكِ وَالحَبيبُ يُزارُ

...فحرف "الراء" صوت شاق وعسير. وقد بنى الشاعر قافيته على هذا الحرف ، وحركة الضمة ثقيلة شديدة ؛ فصوت الراء مع صوت الحركة المضمومة يشكلان في نهاية كل بيت مدى المعاناة التي ينوء بها إحساس الشاعر ؛ فالروي هنا فيه مشقة وعسر...»[4]

1– عبد المالك مرتاض : أ ي دراسة تفكيكية سيميائية...، ص50.

2– عبده بدوي : دراسات تطبيقية في الشعر العربي ، ص113.

3– « الذلاقة: من الذلق ، وهو الطرف ، وحروفها ستة يجمعها قولك "فر من لب" ، وسميت مذلقة لسرعة النطق بها لخفتها ، والإذلاق لغة : حدة اللسان وطلاقته ، واصطلاحا: الاعتماد على ذلق اللسان والشفة أي طرفيها»
عزة عبيد دعاس فن التجويد ، دار الفكر، لبنان ، ط1/ 2001 ، ص70.

4– صابر عبد الدايم: التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث: مكتبة الخانجي، مصر ، ط1/1990 ، ص49.

والضمة – وهي حركة بين الكسرة والفتحة– تزيده ثقلا ، أما "الألف" التي قبلــه وهـــي ألــف ممدودة ، فتصوِّر امتداد الحزن ، واتساع هوة الأسى ، والإحساس أكثــر بالفقــد..« فحركــة الروي – إذن– قد تفسر أحيانا كثيرة نفسية الشاعر ، وتعلن عن طبيعته ومزاجه في الحيـــاة »[1] وأنا أتذكر أن جريرا « حينما أراد أن ينقض لامية "الفرزدق" المشهورة :

إنَّ الذي سمك السَّماء بنى لنــــا   بيتا دعائمه أعزّ وأطـــــــــولُ

لم يرتح إلى الضمة مجرى لرويّ نقيضته ، وآثر العدول عنها إلى الكــسرة»[2] وكأنــه أراد أن يكسر ما ادّعاه الفرزدق من رفعة.

أثر تكرار الروي في القصيدة:

تكرر صوت "الراء" في النص حوالي 121 مرة ، منها 36 مرة كــرويّ ، أي بنــسبة 8.34% ، وهذا يعني أن هذا الصوت يلقي بظلاله على الخطاب ، ونحن نعلم أن الــشاعر إذا اختار رويا لقصيدته لم يزل هذا الصوت عالقا بذهنه ، متردّدا على لسانه ، – بقــصد أو عــن غير قصد– ولعل لهذا أثرا في المتلقي الذي يعترضه هذا الصوت محملا بتلك الإيحاءات التـــي بيناها سلفا. لكأن هذا الحرف إشارة مرور تذكّر القارئ – دوما– حجم الفجيعة ومدى الأســـى المبثوث في الخطاب.

وفي هذا الصدد أتمثل بقول عُبيد بن الأبرص الأسدي (ت554م):

« سَلِ الشُعَراءَ هَل سَبَحوا كَسَبحي   بُحورَ الشِعرِ أَو غاصوا مَغاصي

لِساني بِالقَريضِ وَبِالقَوافـــــــي   وَبِالأَشعارِ أَمهَرُ في الغـــَواصِ

مِنَ الحوتِ الَّذي في لُجِّ بَحــــرٍ   يُجيدُ السَبحَ في اللُجَجِ القِماصِ..

تُلاوِصُ في المَداصِ مُلاوِصاتٌ   لَهُ مَلصى دَواجِنَ بِالمِــلاصِ..

وَباصَ وَلاصَ مِن مَلَصٍ مَلاصٍ   وَحوتُ البَحرِ أَسوَدُ ذَو مِلاصِ..» [3]

فنلاحظ هنا أن حرف الصاد – الذي اختار الشاعر رويا لمقطوعته– قد ألقــى بظلالــه علــى الخطاب ، وقد تردد 14 مرة في خمسة أبيات ، وهو حرف صفيري مثل الــسين والــذي ورد سبع مرات ، يتوافق ويعبِّر عن حالة الشاعر المتحمسة والفخورة.

1– صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين التطور والثبات ، ص162.

2– المرجع نفسه ، ص162.

3– عبيد بن الأبرص: ديوانه ، تح: عمر فاروق طباع ، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت (د، ت) ، ص56.

تكرار القافية:

وإنما كتبته لأنفيه ، غير أنه لفت انتباهي ورود كلمة "أستار" مرتين آخر البيت ؛ فقد وردت في البيت الثالث أي في بداية القصيدة:

تَبكي لِصَخرٍ –هِيَ العَبرى وَقَد وَلَهَت–   وَدونَهُ مِن جَديدِ التُربِ أَستارُ

ثم وردت في البيت الثالث والعشرين أي قاب قوسين أو أدنى من نهاية القصيدة:

فَبِتُّ ساهِرَةً لِلنَجمِ أَرقُبُهُ   حَتّى أَتى دونَ غَورِ النَجمِ أَستارُ

وهذا ما جعلنا نعتقد أن الكلمة – هذه– تلعب دورين مهمين في النص ؛

أما أولهما: فهي تربط بين بداية النص ونهايته.

وأما الثاني: فهي تلعب دور الحائل بين الشاعرة و أخيها في البيت الأول ، ثم بين الشاعرة و النجم في البيت الآخر ، فكأن صخرا هو النجم ، والنجم هو صخر..

التصريع: يُعد من الأمور التي شدت انتباه نقادنا القدامى ، فاعتبروه ضرورة ؛ ذلك لأنه مذهب حذاق الشعراء المطبوعين ممن لابد من اتباع سننهم ، والنسج على منوالهم . والتصريع « ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه ، وتزيد بزيادته.»[1] و« هو يجري مجرى القافية وليس الفرق بينهما إلا انه في آخر النصف الأول من البيت والقافية في آخره.»[2] ولا يكون إلا في المطلع ، فيعرف به قبل تمام البيت روي القصيدة وقافيتها ، هذا ، وله فضيلة أخرى لما فيه من نغم يُحدث في أذن المتلقي ما يشد انتباهه ، فيدخل في عالم القصيدة أول وهلة مستسلما لأي تأثير تتغياه.

وأكبر الظن « أن الشاعر لا يعمد إلى التصريع في شعره عمدا ، وإنما تأتيه الجملة الموسيقية الأولى (الشطر الأول) على ضرب معين فيلحق به العروض وزنا وتقفية»[3]، على أن لا يكون ذلك على حساب المعنى ، وإلا جاءت القصيدة باهتة جافة لظهور الصنعة والتكلف الذي يخنق العاطفة ، ويمنح العقل مساحة ليست من حقه.

ولقد ظلت الخنساء وفية لأسلوب التصريع ، تستعمله في مطالع قصائدها ومقطوعاتها لا تحيد عنه إلا قليلا ، وربما صرّعت في القصيدة الواحدة مرتين[4] ، ولا عيب في ذلك ؛

1– ابن رشيق القيرواني: العمدة... ص149.

2– ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ، دار الكتب العلمية ، لبنان، ط1982/1 ، ص188.

3– محمد العبد : إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، دار المعارف ، مصر ط1988/1 ، ص42.

4– ديوانها. ص37 ، 89 ، 78 ، 100.

فهو كثير في أشعار العرب السابقين المُجيدين كامرئ القيس[1] ؛ إذ هو دليل على البلاغة والاقتدار على الصنعة ، غير أنه يُستحب – إذا أعيد – أن يكون عند الخروج من قصة إلى أخرى.[2]

تقول الخنساء:

قَذىً بِعَينِكِ أَم بِالعَينِ عُوّارُ   أَم ذَرَفَت إِذ خَلَت مِن أَهلِها الدارُ؟!

يتجلى التصريع في اختتام مصراعي البيت الأول من القصيدة بمقطع صوتيّ واحد ؛ فالعروض والضرب كلاهما على وزن " فَعْلُنْ " (وَارُوْ= دَارُوْ) ، مع اتفاق في المد المناسب للتأوه حزنا ولهفة ، في صوت "الراء" وهو صوت لثوي مجهور مكرر ؛ وهو ما يتناسب مع المصيبة المفجعة ؛ هي قريبة قرب اللثة من اللسان ، يترجع صداها في النفس ، فلا تملك إلا أن تجهر به ، وصوت "الراء" بذلك جدير.

يمكن القول إن « التصريع ظاهرة صوتية عروضية تُسهم مع سواها من الظواهر في تكثيف الطاقة الموسيقية للنص الشعري»[3] ، وتعطي للبيت الأول توازنا إيقاعيا لذيذا يجلب الانتباه ، ويمكن المتلقي من استقبال الرسالة أحسن استقبال.« إن الوظيفة التي تُمنح للتصريع هنا تجعله داخلا في بِنية الشعرية التي يصبح هو علامة من علاماتها ، ويتمثل ذلك من خلال التماثل الوزني والإيقاعي الذي يضيفه على افتتاحية القصيدة بما يوحي بنبرتها» [4]. فهو –إذن– صوت له دلالة ، أو دلالة في قالب صوت.

ولعل التصريع – أخيرا– أن يكون آخر حلقة من حلقات دراسة الموسيقى الخارجية ، وأولى حلقات دراسة الموسيقى الداخلية للقصيدة ؛ فهو إذن حلقة مشتركة بينهما ، ما دام أنهما تكملان بعضهما البعض. لكن ماهي هذه الموسيقى الداخلية؟ ومتى عرفت؟ وما جدوى دراستها؟.

1– انظر: أبو زيد القرشي : جمهرة أشعار العرب ، ص95.

2– القاضي عبد الله بن الحسن التنوخي:كتاب القوافي.تح:عوني عبد الرؤوف ،مكتبة الخانجي ، مصر، ط1978/2،ص78

3– نور الدين السد: تحليل الخطاب الشعري – رثاء صخر نموذجا ، ص98 – 99.

4–موسى ربابعة ، قراءة النص الشعري الجاهلي ، ص131.

الموسيقى الداخلية:

إذا كانت الموسيقى الخارجية لقصيدة ما هي الوزن وما يلحق به ، والقافية وما يتعلق بها ، فإن الموسيقى الداخلية هي كل ما من شأنه أن يُحدث جرسا قويا ، ونغما مؤثرا في ثنايا القصيدة ، سواء أكان مصدره صوتا أم كلمة أم عبارة.

وإذا كان ذلك كذلك ، فإن الموسيقى الداخلية – حسب نصنا– تشمل الأصوات ؛ تردُدها وهندستها ، والتجنيس ، والتكرار والترديد ، والتطريز ، والتشطير ، والصيغ الصرفية ، وما إلى ذلك. ولا شك أن نقادنا القدامى قد عرفوا هذا النوع من الموسيقى ؛ ذلك أن جل المصطلحات المذكورة – آنفا– مبثوثة في كتبهم ، كالعمدة والمثل السائر والصناعتين وسر الفصاحة و...إلخ. وإنما غاب عنهم المصطلح ؛ إذ لم يظهر إلا في الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة.

وسنعرض بالدرس والتحليل إلى تلك السمات الأسلوبية كلها ، و التي تمس المستوى الإيقاعي بالدرجة الأولى ، محاولين كشف دلالاتها وإيحاءاتها ، ومدى تأثيرها ، وأهميتها في تشكيل الخطاب الشعري.

وإذا كنا سندرس كل سمة على حدة ، فهذا لا يعني أنها منفصمة عن بعضها البعض ، بل هي منسجمة متكاملة ، تقف جنبا إلى جنب خادمة للنص غير مقصرة.

ولقد تأكد لدي« أن أية دراسة لجماليات الوزن والعروض الشعريين تبقى ناقصة ، ما لم تتبين الحركة الإيقاعية الداخلية المؤثرة في نشاط الإيقاع الخارجي على نحو من الأنحاء ، إذ أنها هي التي تمنحه ذوقه الخاص»[1] ، من هنا كان لزاما على الدارس للشعر أن يأخذ بعين الاعتبار دراسة الموسيقى الداخلية ، لما لها من فائدة عظيمة في التعمق في خفايا النص ، والكشف عنها ، وبخاصة إذا علمنا« أن العرب القدماء تفننوا في طرق ترديد الأصوات في الكلام،حتى يكون لها نغم وموسيقى ، وحتى يسترعي الآذان بألفاظه..مما يدل على مهارتهم في نسج الكلمات وترتيبها وتنسيقها ، ولهدف من هذا هو العناية بحسن الجرس ، بحيث يصبح البيت الشعري أو الجملة من الكلام أشبه بفاصلة موسيقية ، متعددة النغم ، مختلفة الألوان ، يستمتع بها من له دراية بهذا الفن ، ويرى فيها دليل المهارة والقدرة الفنية»[2] ، فكان لابد –حينئذ– أن تقوم دراسة نقدية بالكشف عن هذه السمات الأسلوبية الهامة، وإلا فات الناقد

1– ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي ، دار القلم العربي ، سوريا ، ط1/1997 ، ص13.

2– فاروق شوشة: لغتنا الجميلة ، دار العودة ، لبنان / مكتبة مدبولي ، مصر (د ، ت) ص165.

الأسلوبي نيل ثمرة تعبه ، ووقف بعيدا عن هدفه المنشود ، ذلك « أن النقد الحقيقـــي هـــو فـــن دراسة الأساليب اللغوية في إطارها الموسيقي ، وفي طاقاتها التشكيلية»[1] المختلفة.

البنية الصوتية للنص: يقول أحد النقاد:« إن الشعر – على نحو خاص– سلسلة من الأصوات التي تتضام بقصد التأثير ، ولذلك فهي توحي بالقيم أكثر مما تدل على معاني محددة ، ويعمد الشاعر – بوعي أو بغير وعي– إلى انتقاء الأصوات والتأليف بينها ، بحيث توحي بتجربته الشعورية ، وتجعل المتلقي يعيش أبعاد الحالة التي عاشها الشاعر إبان عملية الإبداع ، فتنتقل عـــدواه إلـــى الآخرين.»[2] ويضيف « وقد بلغت قناعتي بدور الأصوات في بناء الشعر حدا اعتقدت معه بأن الشعر لعبة أصوات لأنه يوحي ولا يعبر»[3] وهذا الكلام خطير في بابه ، يبين لنا قيمة الـــصوت وتأثيره ، وأهمية دراسته.

وفي النص أصوات كثيرة ، هي جملة أصوات اللغة العربية ؛ اختلفت مخرجا ، وتفاوتت ترددا ، كل لها دورها المنوط بها ؛ مما جعلها تؤدي أدوارا ووظائف متنوعـــة ، غيـــر أنهـــا منسجمة ومتكاملة.

ولقد تبين لنا – بعد الإحصاء– أن الأحرف المجهورة كانت أكثر ترددا في القـــصيدة ؛ إذ وردت 1130 مرة من أصل 1450 صـــوتا أي بنـــسبة 77.94% ، بينمـــا وردت الأحـــرف المهموسة 320 مرة فقط ، بنسبة 22.06% ؛ وهذا ما يـــوحي بـــأن الـــشاعرة تريـــد الجهـــر بمصيبتها المفجعة ، وبخاصة أنها ذكرت اسمها واسم مرثيها صراحة في بداية القصيدة ، مـــع الإشارة إلى أن هذا الأمر لا يلغي دور الأحرف المهموسة بل على العكس ، فبـــضدها تتبـــين الأشياء ، وإذا كانت القصيدة بحرا طاميا ؛ فإن الأحرف المجهورة هي أمواجه العاتيـــة ، أمـــا الأحرف المهموسة فهي جزره ، يتراكب من خلالها ويتراجع ، ثم يُقدم إقدام الأتـــيِّ لا يعوقـــه شيء. ولهذا ، كان للأحرف الشديدة حق الريادة ؛ إذ كثيرا ما يلتقي الجهر مع الشدة ، فكل من يريد الجهر بشيء ما ، ينبغي أن يشتد في صوته ، كما أن كل ذي شدة تلم به لابد أن يجهر بها إرادة التخفيف والاسترفاد... إلخ. وتمثّل الأحرف الرخوة هنا ، ما تمثّله الأحـــرف المهموســـة هناك ؛ فاستعمالها مجلبة للرخاء.

1- أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي ، ص98.

2- عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ، ص169.

3- المرجع نفسه: ص172.

أما أحرف اللين ، فقد كانت قليلة جدا ، إذ وردت 30 مرة فقط (02.06%) ، وهي تقف إلى جانب أحرف الهمس وأحرف الرخاوة ، وكأني بها تشاركهما الوظيفة نفسها.

وأما أحرف المد ؛ فقد وردت 193 مرة أي بنسبة 13.31% ، وهي نسبة لا بأس بها. تتيح للشاعرة مد صوتها بالأنين والآهات ، وتنفس عن صدرها المفعِم حزنا ، من خلال مد النفس ، فتخرج زفراتها الحرَّى. ولقد تفنن الشعراء في استعمال المدِّ لأهميتها وفائدتها العظمى ، ونونية ابن زيدون "أضحى التنائي" ، ونونية جرير"بان الخليط" ، ونونية أحمد شوقي " يا نائح الطلح"، كلها – وغيرها كثير– يلعب فيها المد دورا خطيرا ، ولنقرأ معا قول الدكتور "محمد مندور" في هذا الشأن: « خُذ لذلك مثلا قول الدكتور أبو شادي:

عودي لنا يا أغاني أمسنا عودي   وجددي حظَّ محروم وموعودِ

ثم ردِّد الشطر الأول عدة مرات تشعر – لا ريب– براحة في الصدر كأنك كل مرة تطلق زفرة تشفي النفس ، ثم تساءَلْ عن مصدر ذلك ، فإنك لن تجده إلا في توفيق الشاعر بغريزته الصادقة إلى اختيار المدات بدلا من السواكن التي تستطيع أن تؤدي نفس الوظيفة في الوزن»[1] ، وأنا – نفسي– ما قرأت نونية جرير أو نونية ابن زيدون أو هذه القصيدة – التي أدرسها– إلا أحسست راحة وطمأنينة ، ولعلني ما اخترت دراستها إلا لهذا السبب.

وإذا كان لا بد أن نسوق أمثلة من القصيدة ، فلنا في قول الشاعرة شواهد كثيرة منها:

يا صَخرُ وَرّادَ ماءٍ قَد تَناذَرَهُ   أَهلُ المَوارِدِ ما في وِردِهِ عارُ...

وَما عَجولٌ عَلى بَوٍّ تُطيفُ بِهِ   لَها حَنينانِ إِعلانٌ وَإِسرارُ...إلخ

ففي البيت الأول ثمانية مدود ، وفي الثاني تسعة مدود ، وهذا لم يُؤْتَ به عبثا.

ولعلنا أن نذكر التنوين ووظيفته في البث ، لما فيه من غُنة هي كمدّ الصوت بالأنين ، وهو يضاف إلى صوت النون ، فيؤديان الوظيفة نفسها ، ولقد ورد التنوين 64 مرة بنسبة (04.41%) ، ووردت النون 72 مرة بنسبة (05.04%) وهما – إذن– ينسجمان مع الأحرف السابقة التي تنفّس الشاعرة من خلالها عن نفسها المكروبة.

1– محمد مندور: في الميزان الجديد ، مؤسسات بن عبد الله ، تونس ط1988/1 ، ص210.

الترصيع: احتفل النقاد القدامى بكل ما يزيد موسيقى الشعر جمالا ولذة ؛ ومن تلك الأمور الترصيع ، وحدّه: « هو أن يكون حشو البيت مسجوعا»[1] ، ويقول ابن سنان:« ومن التناسب الترصيع ، وهو أن يعتمد تصيير مقاطع الأجزاء في البيت المنظوم ، أو الفصل من الكلام المنثور مسجوعة ، وكأن ذلك شبّه بترصيع الجوهر في الحلي... ولا يحسن إذا تكرر وتوالى ، لأنه يدل على التكلف وشدة التَّصنع ، وإنما يحسن إذا وقع قليلا غير نافر»[2] لئلا يعدل عن الفائدة المنوطة به: ويقعد بالقصيدة فلا تبلغ غايتها ، ومن الملاحظ أن ابن سنان جعله سمة للنثر كما هي للشعر ، والأليق أن يكون في الشعر لأنه « ميزة موسيقية ملائمة له»[3] .

ولقد ازدان شعر الخنساء بهذا الأسلوب ؛ فطربت له الأذن ، وانشرحت به النفوس ؛ ذلك لما يضيفه من تنويع في موسيقى القصيدة ، « ولعلها من أكثر شعراء الجاهلية ميلا إليه ، فقد وقع كثيرا في شعرها[4] ، وهو يرتبط بظاهرة أخرى شاعت في شعرها ، وهي التكرار اللفظي... فالترصيع نوع منه... وإذا كان التكرار وترجيع الكلام من طبائع النساء ، فإن الترصيع أشد ارتباطا بميلهن إلى تزويق الكلام وتنسيقه... ويبدو لي أن الخنساء قد جعلته وسيلة مهمة لتعديد محاسن فقيدها صخر وسجاياه»[5] .

وقد وقع من هذا الأسلوب في النص شيء ليس بالقليل النزر ، ولا بالكثير الغمر، مما جعل موسيقى القصيدة أكثر تنوعا ، وأشد تأثيرا.

لنقرأ معا:

1- " ترتع ما رَتعتْ ، حتَّى إذا ادَّكرتْ " إن صوت التاء – الذي انتهت به الجملتان – ليوقع في النفس لذة ، وفي الأذن طربا ، وإذا علمنا أنه حرف مهموس ، وأنه تردد ست مرات في الجملتين ،أحسسنا أن الناقة تريد أن ترعى في صمت لا تزعجها ضجة ، فإذا تذكرت فجيعتها ، خرجت عن صمتها ، واختفت " التاء " المهموسة من عجز البيت ، وإنما هي – آنئذ – إقبال وإدبار.

2- " فقلت لما رأيت..." : الهمس هذه المرة يقع من الباثّة(الشاعرة) ، لكن لماذا يحدث مرة أخرى ؟ ، أتراها تخاف صروف الدهر الضرَّار؟!. إن هذه " التاء "ليست كالأولى ؛ إذ هي

1- أبو هلال العسكري: الصناعتان ، تح : مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ،لبنان ، ط1989/2 ، ص416.

2- ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة ، ص190.

3- غازي يموت: نظرية الشعر عند قدامة بن جعفر ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط1992/1 ، ص46.

4- ديوانها: ص23 ، 35 ، 40 ، 55 ، 59 ، 61 ، 82 ، 83 ، 93 ، 94 ...إلخ

5- محمد العبد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، ص36 ، 37.

هنا ضمير للمتكلم ، وهي مبنية على الضم لا تحيد عنه ، بينما هناك هي بالغائب مرتبطة ، وهي من دون حركة. فالفرق واضح – إذن – بين متكلم جريء ذي موقف واضح ، وبين آخر لا يريد الظهور ، ولا يروم الحركة ، يرتع في صمت !!

3- " وإن صخرا لوالينا وسيدنا":هذا ما أراده المتكلم الجريء ، هو الآن يجهر ويمد صوته عاليا غير وجل ولا متردد.إن الضمير " نا" يدل على الجماعة ، والجماعة مصدر قوة ؛ فلماذا لا نجهر –إذن–ما دمنا أقوياء؟! ، إن هذه ال" نا" متحولة عن " التاء"السابقة ، التي عبرت عن الموقف،بينما عبرت النون الممدودة عن الفعل والحيازة(حيازة السيادة والمجد من خلال صخر).

4- " حمال ألوية ، هَباطُ أودية شهادُ اندية ".

و " نحار راغية ، ملجاء طاغية فكاك عانية ".

هنا تعلو الصيحة لكنها لا تفقد توازنها الموسيقي العجيب ؛ إن الترصيع وقع على مستوى " الياء والتاء " في جميع الجمل، ووقع في بعضها على مستوى مقطع صوتيّ أو أكثر(...دِيَة).(...غِيَة) ، وهذا مما يزيد في الطرب من جهة المتلقي ، وفي التأكيد من جهة المرسل الذي بات« الترصيع عنده يمثّل تعبيرا عن مرحلة من الإبداع ، مرحلة امتلاء النفس بشخص المرثي »[1]

وإذا كان للترصيع هذا الدور المهم في إبداع الدلالة ؛« فإن المغالاة في الاستعانة به،يصيب الشعر بالتكلف ،ويصبح وسيلة إيقاعية مجردة، تطغى على المعنى ذاته في الخطاب الشعري.»[2] وهو ما لم يحدث في النص ، إذ كان كالملح في الطعام ؛ يتيح لنا اللذة ، وتجلب به الفائدة .

التّجنيس: هو ظاهرة صوتية ذات تأثير فعال ، وحده« أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها »[3] ، فهو– إذن– قريب من الترصيع تعريفا ووظيفة، وإذا كان قد ورد قليلا فهذا لا يغضّ من أهميته ؛ إذ لفت إليه الانتباه بجرسه القوي ، وإيقاعه المؤثّر.

وقد ورد منه الجناس الناقص في:راغية وطاغية ؛ أندية وأودية ، وبين "حَارَ" و"حَادٍ" من جهة

1- محمد العمري: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية. إفريقيا الشرق ، المغرب / لبنان ،2001 ص180.

2- محمد العبد: إبداع الدلالة...ص40.

3- أبو هلال العسكري: الصناعتين: ص353.

و"حَارَ" و"قَارَ" من جهة ثانية.

وورد جناس الاشتقاق في البيت التاسع بين ورَّاد ، الموارد ، ورِدْ ؛ فكل كلمة من هذه الكلمات مشتقة من الفعل "وَرَدَ" ، وهي تشكل رنة موسيقية تتجاوب مع المعنى المراد ،« ويبدو أن هناك اشتراكا واضحا في الحروف بين الكلمات الثلاث... ولكن هذا الاشتراك ليس خاليا من الدلالة ؛ " فورَّاد " تعود إلى صخر لتميزه ولتعظمه ، و " الموارد " تعود إلى " أهل " لتعني أولئك النفر الذين اعتادوا ورود الماء ، وكلمة " وِرده " ترتبط بالعار ؛ إذ عندما يعجز الآخرون عن أن يردوا المياه ، فإن صخرا قادر على الورود ، وهذا يعني نفي العار عن صخر – الذي يستطيع أن يرد المياه – وإلصاقه بغيره»[1] .

للجناس – إذن – دلالة زيادة على أنه ظاهرة صوتية تزيد في إغناء موسيقى النص ، وتعبر عن وجدان الشاعرة.

ومن الظواهر الأسلوبية التي تزيد الموسيقى عذوبة وجمالا نجد التشطير ، وهو« أن يتوازن المصراعان والجزآن ، وتتعادل أقسامها مع قيام كل واحد منهما بنفسه»[2] ، وهو يقع في الشعر وفي النثر أيضا ، وقد ورد في البيت 16 والبيتين 19 و20 : إذ تقول:

وَإِنَّ صَخراً لَمِقدامٌ إِذا رَكِبوا   وَإِنَّ صَخراً إِذا جاعوا لَعَقّارُ

وتقول:

حَمّالُ أَلوِيَةٍ هَبّاطُ أَودِيَةٍ   شَهّادُ أَندِيَةٍ لِلجَيشِ جَرّارُ

نَحّارُ راغِيَةٍ مِلجاءُ طاغِيَةٍ   فَكّاكُ عانِيَةٍ لِلعَظمِ جَبّارُ

فهذه الأجزاء جميعها متعادلة شكلا ، ومتجاوبة نغما ، تحدث نوعا من الإيقاع القوي الذي يحدث بعض الضجة ، وهو ما يتناسب مع مقصدية الشاعرة التي تريد الإشادة بأخيها ، والجهر بعظم مصيبتها فيه.

التطريز: وهو نوع من الموسيقى التي تمسّ التركيب ؛ إذ « هو أن يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن ، فيكون فيها كالطراز في الثوب»[3] .

1- موسى ربابعة: قراءة النص الشعري الجاهلي: ص135.

2- أبو هلال العسكري: الصناعتين ، ص463.

3- المرجع نفسه: ص480.

وقد تمثل التطريز في أشطر الأبيات(10 – 11 – 12 – 13) إذ تقول:

.... لَهُ سِلاحانِ أَنيابٌ وَأَظفارُ

.... لَها حَنينانِ إِعلانٌ وَإِسرارُ

.... فَإِنَّما هِيَ إِقبالٌ وَإِدبارُ

.... فَإِنَّما هِيَ تَحنانٌ وَتَسجارُ

بالإضافة إلى قولها:.......... صَخرٌ وَلِلدَهرِ إِحلاءٌ وَإِمرارُ

إن التطريز يتجلى في تساوي وزن الكلمات الآتية ، أنياب ، أظفار ، إعلان ، إسرار ، إقبال ، إدبار ، إحلاء ، وإمرار... سلاحان ، حنينان (بصيغة المثنى) ، وهذا التوازي أفقيا وعموديا يزيد في غنائية القصيدة ؛ إذ كل كلمة لها ما يناسبها وزنا فيما يليها.« إن مثل هذا التشكيل الشعري القائم على تساوي النسق عامل يعزز الجانب الوجداني الذي مُنح للبنية ، التي تعزز شعرية الكلمات ، ليس فقط بمدلولاتها ، وإنما أيضا بطبيعة موقعها المتماثل ، ويظهر مثل هذا الأسلوب بعدا نفسيا من جهة المبدع ومن جهة المتلقي أيضا»[1] .

ومن الملاحظ أن الطباق قد اقترن هاهنا بالتطريز ؛ فالكلمات (إعلان و إسرار ؛ إقبال وإدبار ؛ إحلاء و إمرار) كلها كلمات متضادة،وهي تكشف عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشاعرة ، « وقد مثلت الشاعرة لهذه الحالة بصورة الناقة التي فقدت ابنها،فهي تتماثل في حالتها النفسية مع الناقة في الإحساس بالفجيعة الناتجة عن الفقد»[2] .

إن ورود التطريز ممتزجا بالطباق وبالتشطير أيضا ، لدليل على تضام كل الأدوات البلاغية ، والسمات الأسلوبية لخدمة النص إبلاغا ، والمبدع تعبيرا ، والمتلقي تأثيرا ، وإن في تداخلها وتشابكها لدليلا على تداخل عدة عواطف في نفس الشاعرة ؛ فهي حينا حزينة بائسة ، وحينا فخورة متحمسة ، وحينا آخر رزينة ساكنة ، تنزلق الحكمة من لسانها ؛ إذ تقول:

لا بُدَّ مِن ميتَةٍ في صَرفِها عِبَرٌ وَالدَهرُ في صَرفِهِ حَولٌ وَأَطوارُ

1- موسى ربابعة: قراءة النص الشعري الجاهلي: ص137.

2- المرجع نفسه: ص137.

التكرار والترديد أثرهما الدلالي:

يرتبط التكرار بالشعر ارتباطا وثيقا ، فهو سمة فيه ، وبخاصة ما كان منه موزونا ، وما الوزن –في حقيقة الأمر– إلا تكرار لتفعيلة ما ، يتلبس بها الكلام ، ،« ويرى ياكبسون أنه أهم ملمح على الإطلاق للغة الشعرية في كثير من اللغات...وقد يكون على مستوى الصوت والتركيب النحوي ، والكلمة كذلك ... وكثيرا ما ينظر إليه في ضوء مسألة الانحراف DEVIATION ؛ .. فهو يخرق القواعد المعيارية للاستعمال بتجاوز المعدل الطبيعي ، فالأنماط التكرارية في الصوت أو التركيب... يتجاوز التوقع في الاستعمال الطبيعي لها في الكلام ، وتصدم بذلك انتباه القارئ كشيء غير معهود ، محدثة بذلك الأثر الذي أشرنا إليه للغة الشعرية.»[1] فالروي والقافية والترصيع والتطريز و.. وكل صور التوازي ، تؤدي كلها وظيفة مهمة في إبراز اللغة الشعرية لخطاب ما.

غير أن الذي نريده بالدرس – الآن – هو ما نلمسه من تكرر صوت أو كلمة أو جملة أو صيغة معينة ...ولا شك أن في دراسة هذا فائدة تتيح لنا الاقتراب أكثر من عالم النص ، والتعمق في غياباته ؛ ذلك ، « أن التكرار يظل دائرا في فلك النبض النفسي للشاعر ، وما يجلبه من ألفاظ يكون الإلحاح عليها ، أو على جملة مهمة من العبارة ، لاتصال دلالاتها الشعورية والنفسية بالحالة التي تسكن الشاعر»[2] ، وما من أمر يكون مصدر لذة أو ألم للنفس إلا علق بذهن الإنسان ، وارتسم على محياه ، ولهج به لسانه سرا أو علنا ، هذا بالنسبة للإنسان العادي ، أما الشاعر الذي يحسن التعبير عن الوجدان ، ويتقن الرسم بالكلمات ، فإن « الإلحاح على لفظة أو عبارة أو جملة في النص يشد الانتباه إلى أهمية هذا الإلحاح في نفس الشاعر ، بمعنى آخر ، إن تكرار ألفاظ مخصوصة إضاءة للنص ، يستطيع الدارس أن يبني تحليلاته بواسطة هذا الملمح التعبيري البارز للكشف عن الملامح الرئيسية للتجربة الشعورية ، ومحاولة فك رموزها»[3] ، وفي هذا الصدد يحضرني مثالان قمينان بالذكر ، وهما قصيدتان إحداهما رائية النابغة الذبياني التي مطلعها:

1- السيد إبراهيم : قراءة الشعر بين النظرية الشكلية وآفاق الاتجاهات الأسلوبية..مجلة علامات في النقد (مج10، ج39)النادي الثقافي الأدبي بجدة ، السعودية ، ذو الحجة1421هـ /مارس2001 ، ص155.

2- عبد الكريم راضي جعفر: تكرار التراكم وتكرار التلاشي – ظاهرة أسلوبية – مهرجان المربد الشعري الـ 15- 1999 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط2000/1 ، ص10.

3- المرجع نفسه ، ص09 ، 10.

عُوجوا فَحَيّوا لِنُعمٍ دِمنَةَ الدارِ ماذا تُحَيّونَ مِن نُؤيٍ وَأَحجارِ؟!

والثانية يائية مالك بن الريب التميمي الشهيرة التي رثى بها نفسه ، ومطلعها:

أَلا لَيتَ شِعري هَل أَبيتَنَّ لَيلَةً بِجَنبِ الغَضا أُزجي القَلاصَ النَواجِيا[1]

أما النابغة ، فقد لهج باسم حبيبته " نُعم " ، فذكره عشر مرات في ثلث القصيدة الأول ، وهو ما يدل على تمسكه بها ، وحبه لها ، وشوقه إليها.

وأما مالك بن الريب ، فقد ذكر " الغضا " ست مرات في الأبيات الثلاثة الأولى ، حيث قال بعد المطلع: فَلَيتَ الغَضا لَم يَقطَعِ الركبُ عرضه وَلَيتَ الغَضا ماشى الرِّكابَ لَيالِيا

لَقَد كانَ في أَهلِ الغَضا لَو دَنا الغَضا مَزارٌ وَلَكِنَّ الغَضا لَيسَ دانِيـــــا[2]

وهذا يكشف عن حالة الشاعر الذي ألوى به الشوق ، وأزرى به الحنين إلى ذلك الغضا. فكلمتا " نُعم "و" الغضا " – إذن – تلعبان دورا مهما في النص ، وهما بمثابة المفتاح الذي إن قدرنا على تحريكه الحركة المناسبة انفتحت لنا مغاليق النص وكشف عن سرِّه المكنون، « ولقد ذكر سانت بيفS.BEUVE (1804 – 1869)...في مقالة له أن كل كاتب لديه كلمة مفضلة تتكرر كثيرا في أسلوبه ، وتفشي – عن غير قصد – بعض رغباته الخفية أو بعض نقاط الضعف فيه. ومن المحتمل أن يكون بودلير (1821 – 1867) يشير إلى هذه العبارة عندما قال: لقد قرأت عند ناقد أنه لكي نكتشف عقلية شاعر ما ، أو – على الأقل – نكتشف ما يشغل باله أساسا ، دعنا نفتّش عن هذه الكلمات التي تتردد عنده كثيرا ، فسوف تعبِّر هذه الكلمات عما يستحوذ على تفكيره»[3] .

ويعد التكرار سمة أسلوبية واضحة ومهمة في الرثاء ، يقول ابن رشيق: « وأولى ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء لمكان الفجيعة ، وشدة القرحة التي يجدها المتفجِّع ، وهو كثير حيث التمس من الشعر وُجِد..»[4] .

والتكرار في شعر الخنساء كثير ، « وربما أسهمت المواقف الرثائية في كثرته هذه ، وربما بقيت لها دلالات نفسية هامة تلجئ الشاعرة إلى تكرار يُهدِّئ من روعها ، أو يخفّف من حجم الإحساس بالألم...»[5]..

1- انظر القصيدتين في : أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب ، ص112 و269.

2- المصدر السابق . ص 269.

3-محمد شفيع الدين السيد:الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي ، دار الفكر العربي ، مصر(د ، ت).ص 169.

4-ابن رشيق القيرواني.العمدة في نقد الشعر،ص 362.

5-مي يوسف خليف : الشعر النسائي في أدبنا القديم ، ص 170.

ينقسم التكرار إلى قسمين:تكرار بسيط وآخر مركب.
أما التكرار البسيط ؛فيخص تردد الكلمة (اسما ، فعلا أم حرفا) دون مراعاة السياق التي وردت فيه ، وأما التكرار المركب فيخص تردد السياق (جملة أو عبارة...).

وإذ قد تقرر كل هذا ، فسنعرض – الآن– التكرار البسيط مبتدئين بالصوت فالكلمة أو الصيغة ،ثم نعرج على التكرار المركب ، مبرزين – في كل ذلك– أهم الدلالات التي قد يجلبها التكرار.

1-التكرار البسيط ودلالاته:

أ/تكرار الصوت:يتكون النص–أي نص– من جملة أصوات مختلفة التردد ، وقد تختفي بعض الأصوات في بعض النصوص ، أما النص محل الدراسة ، فقد اشتمل على كل أصوات اللغة العربية، وقد بلغ عددها مكررة حوالي 1450صوتا ، وإنما قلنا "صوتا" عوض "حرف"لأننا ندرس ما يقرأ أو يسمع فقط ؛ إذ هناك حروف تكتب ولا تنطق ؛ فهي لا تقع في الدراسة لعدم تأثيرها في المتلقي.
وقد قمنا بإحصاء الأصوات الواردة في النص ، فتحصلنا على هذا الجدول ، مع الإشارة إلى أننا رتبنا الأصوات بناء على نسبة ترددها لا على نظامها الأبجدي أو الألفبائي :

الأصوات	صفاتها	مخارجها	عدد تكرارها	النسبة%
الراء	مكرر،مجهور،منفتح،بين الشدة والرخاوة	لثوي	121	08,34
اللام	جانبي ، مجهور،منفتح،بين الشدة والرخاوة	لثوي	108	07,44
الميم	مجهور،منفتح،بين الشدة والرخاوة	شفوي	87	06
التاء	شديد ، مهموس ، منفتح	لثوي	82	05,65
النون	شديد، مجهور، منفتح	لثوي	72	05,04
الهمزة	شديد ، مهموس ، منفتح	حنجري	69	04,75

الهاء	رخو ، مهموس ، منفتح	حنجري	61	04,20
الواو	شديد، مجهور، منفتح	شفوي	56	03,86
الباء	شديد، مجهور،منفتح	شفوي	53	03,66
الدال	شديد، مجهور،منفتح	لثوي	52	03,58
الياء	رخو، مجهور، منفتح	شجري	47	03,24
العين	رخو، مجهور،منفتح	حلقي	40	02,61
الفاء	رخو ، مهموس ، منفتح	شفوي	32	02,20
الكاف	شديد ، مهموس ، منفتح	لهوي	29	02
السين	رخو ، مهموس ، منفتح ، صفيري	لثوي	28	01,93
الجيم	رخو، مجهور، منفتح	شجري	28	01,93
القاف	شديد ، مهموس ، منفتح	لهوي	26	01,79
الحاء	رخو، مهموس ، منفتح	حلقي	26	01,79
الخاء	رخو ، مهموس ، منفتح	لهوي	22	00,96
الصاد	رخو ، مهموس ، مطبق، صفيري	لثوي	19	00,94
الذال	رخو، مجهور، منفتح	بين الأسنان	13	00,80
الشين	رخو ، مهموس ، منفتح	شجري	09	00,62
الطاء	شديد ، مهموس ، مطبق	لثوي	09	00,62
الضاد	رخو، مجهور، انحرافي ، مطبق	لثوي	08	00,55
الغين	رخو، مجهور، منفتح	لهوي	07	00,48
الزاي	رخو، مجهور، منفتح ، صفيري	لثوي	03	00,20
الظاء	رخو، مجهور، مطبق	بين الأسنان	03	00,20
الثاء	رخو ، مهموس ، منفتح	بين الأسنان	02	00,13 *

* اعتمدنا كثيرا على: مصطفى حركات:الصوتيات والفونولوجيا ، المكتبة العصرية ، لبنان ، ط1998/1
وعلى: عزة عبيد دعاس : فن التجويد ، دار الفكر العربي ، لبنان ، ط2001/1.

يمكن بعد استقراء الجدول أن نستنبط هذه الملاحظات:

1-اشتمل النص على كل أصوات اللغة العربية ، وكأنه يصبو إلى الكمال في التعبير والتأثير ، واستعمال كل الوسائل المتاحة من أجل ذلك.

2-احتل صوت"الراء" المرتبة الأولى ، وهو روي القصيدة، فقد ألقى بظلالـه عليها ، وفي تكراره -بهذه النسبة- دلالة بيناها في مبحث سابق .

3- استبدت الأصوات المجهورة بالصدارة ؛ إذ لا نعثر في العشر أصوات الأولى إلا على صوتين مهموسين فقط ("التاء" رابعة، و"الهاء" سابعة)، وهذا يدل على أن الرسالة تضج بالأصوات ، وأن المرسل يريد إعلان الفجيعة المحيقة به ..

4- لئن حبست هذه الأصوات في جدول ، وحوصرت بالأرقام ، فإن هذا لا يسقط عظيم فائدتها ، وخطورة دلالاتها المنبثقة من تواشجها وانتظامها وتوزعها في ثنايا القصيدة .

ب/تكرار الكلمة:

لأية كلمة وظيفتها ودلالتها داخل النص الذي تكونه ويحتويها ، فإذا تكررت لفتت إليها الانتباه ، وأكدت ما جاءت من أجله أول مرة ، وظلت قمينة بالدراسة.

وفي القصيدة المدروسة ؛ وقفنا على كثير من الكلمات ترددت عدة مرات ، والجدول الآتي يوضح ذلك ، مع الإشارة إلى أننا احتفظنا بالكلمات التي ترددت أكثر من مرتين فقط :

الكلمة	نوعها	ترددها	
صخر	اسم علم	09	إضافة إلى 21 مرة بضمير الغائب...
الدهر	اسم	07	
بكى	فعل	04	إضافة إلى الفعل " ذرف " وهو بمعناه..
العين	اسم	03	
رأى	فعل	03	إضافة إلى الفعل " رقب " وهو يتضمنه..
إذا	ظرف	06	
لا	حرف	05	
إن	حرف	08	
ما	حرف	03	
واو العطف والحال	حرف	29	

نظرة عجلى في الجدول تمكننا من استنباط الملاحظات الآتية:

1- استبد اسم " صخر " بالمرتبة الأولى ، ذلك أنه " المرثي " ، فلا ريب – إذن – أن يتردد ذكره في النص ؛ فقد ورد تسع مرات ، إضافة إلى إحدى وعشرين مرة بضمير الغائب وأكثر من أربعين مرة كضمير مستتر ، وهذا يدل على أن صخرا حاضر في النص ، وفي نفس الشاعرة ، وذلك من خلال وروده صراحة ، وأنه غائب في الواقع من خلال التعبير عنه أكثر بضمير الغائب ، وبالضمير المستتر ، إذ دونه من جديد الترب أستار.« إن تكرير اسم الممدوح – والرثاء هو مدح الميت – هاهنا تنويه وإشادة بذكره ، وتفخيم له في القلوب والأسماع.»[1]

2- تأتي كلمة " الدهر " في المرتبة الثانية ، وكأنها تلاحق " صخرا " من خلال كلمة " صَرف" التي وردت مرتين كانتا كافيتين للنيل من صخر ، فرابه الدهر الضرار.

لا بُدَّ مِن ميتَةٍ في صَرفِها عِبَرٌ وَالدَهرُ في صَرفِهِ حَولٌ وَأَطوارُ

3- ثم تأتي الكلمة " بكى " ثالثة ؛ إذ بعد أن نال الدهر من صخر ، وقضي الأمر ، بات محكوما على الشاعرة بالبكاء والحزن.

4- وردت كلمتا " العين " و"رأى " ثلاث مرات ؛ فالعين مصدر الدموع ، وآلة النظر ، والشاعرة قد ساوت بينهما ، مما يجعلنا نعتقد أنها على جانب من التصبُّر والجلد ، هي حزينة ، بيد أن حزنها لم يفقدها بصيرتها ، هذا الأخير يجعلنا نعتقد – أيضا – أن القصيدة نظمت بعد زمن طويل من موت صخر..

5- تدل كلمة " إن " على التأكيد ، وهي تؤكد حالة الشاعرة.

6- وردت " واو العطف " خمسا وعشرين مرة ، وإنما لم نجعلها أولا لأنها أقل قيمة من الكلمات السابقة ، ووظيفتها في النص تكمن في تأكيد صفات صخر التي صاحبته طوال حياته..

7- كانت كلمات " النفي " في النص قليلة ؛ ذلك أن المقام مقام تأكيد لا نفي ، ودلالتها تكمن في نفي الخصال القبيحة عن المرثي: لم تره...، لا تراه...، لم تنفد...، فرع غير مؤتشب...، لا يمنع القوم...، لا يجاوزه...، ما في ورده عار...، ...إلخ.

إلى جانب هذه الوظائف التي يمنحها التكرار البسيط ، نجده يمنح النص وظيفة إيقاعية موسيقية ، ووظيفة ربط عناصر الخطاب الشعري بعضها إلى بعض[2]..

1- ابن رشيق القيرواني: العمدة ، ص361.

2- نور الدين السد: تحليل الخطاب الشعري – رثاء صخر..،ص108.

2-التكرار المركب ودلالته:

أشرنا –سابقا– أن هذا النوع من التكرار يخص السياق ؛ فقد« يكون تكرار جملة أو عبارة بذاتها..وقد لا تتكرر الجملة بذاتها ، ويتم ذلك بإعادة صياغتها مرة أخرى عن طريق التغيير في العلاقات التركيبية بين الجملة...»[1]،أو بتغيير عناصرها مع المحافظة على المعنى ، وقد وقع هذا النوع في النص عدة مرات ، منها :

أ- جملة "تبكي خناس". وردت ثلاث مرات ، إحداها حذف فاعلها . وفي الجملة يتجلى الفعل "بكى"المناسب لمقام الرثاء ، ويظهر اسم الباكية صريحا ، وفي هذا تأكيد على ارتباطها الشديد بالحزن ؛ وشعورها بالوحدة فكأن غيرها لا يشاركها البكاء على فقيدها ..

ب-جملة "ضخم الدسيعة " وهي جملة اسمية حذف المبتدأ منها لدلالة السياق عليه ، وتقديره"هو" وقد وردت هذه الجملة مرتين في نهاية النص ، وكأنها خلاصة الرسالة مؤكدة أن صخرا رمز للجود والكرم ..

وهناك جمل تكررت معنى لا لفظا ، منها:

أ- "وهاب إذا منعوا" ، "وإن صخرا لنحار وعقار" ’ "نحار راغية" ، "لكنه بارز بالصحن مهمار"،"طلق اليدين لفعل الخير ذو فجر" ؛...وهذه كلها تعني أن صخرا كريم جواد لا ريب في ذلك ..

ب- "إن صخرا مقدام" ، "وللحروب مسعار" ، "حمال ألوية للجيش جرار" ، "وفي الحروب جريء"... وهذه الجمل تؤكد شجاعة صخر وبأسه..

ج- "الدهر في صرفه حول وأطوار" و "للدهر إحلاء وإمرار" ، وهما بمعنى واحد ..

د- "في جوف لحد" ، "في رمسه" ، "دونه من جديد الترب أستار "..وهذه كلها بمعنى واحد ، تؤكد بعد صخر ، وانطواءه في قبره..

هــ- نشير–أخيرا– إلى تكرر صيغة التأكيد المتمثلة في الحرف المشبه بالفعل "إن" واسمها (صخر) ، واللام المزحلقة المرتبطة بالخبر ، وهي – ثمة– تفيد التأكيد ، وقد وردت هذه الصيغة خمس مرات ؛ مما يجعلها جديرة بأداء وظيفتها المتعلقة بها ؛ وهي تأكيد اتصاف "صخر" بصفات المجد والكرم و...

1-ا لمرجع السابق : ص 108،109.

لعلنا لا نخرج من مبحث التكرار حتى نتكلم عن **الترديد** ؛ إذ هو منه ، وإن يكن ابن رشيق قد خص كل واحد منهما بباب وحده[1] . وقد عرَّف الترديد بقوله: « هو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى ثم يردّها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه»[2] أي – كما يقول الآخر – « هو تردد كلمتين في سياقين مختلفين»[3] .

وقد ورد في النص منه شيء ليس بالقليل النزر ، نذكر منه.

أ- قذى بعينك أم بالعين عوَّار : فقد وردت كلمة العين في سياقين مختلفين..

ب- لا بُدَّ مِن ميتَةٍ في صَرَفِها عِبَرٌ   وَالدَهرُ في صَرَفِهِ حَولٌ وَأَطوارُ

فكلمة " صرف " تعلقت بكلمة " ميتة " ، ثم تعلقت بكلمة " الدهر ".

ميتة ⟵ صرف ⟶ الدَّهر

ج- إن صخرا لوالينا ، وإن صخرا لنحار ، وإن صخرا لمقدام ، وإن صخرا لعقار..فكلمة صخر – هنا – ارتبطت بالولاية فالنحر فالإقدام ثم بكلمة عقار ، وهذا كله يصب في تأكيد صفات السيادة والكرم والشجاعة و...في صخر ، وصخر كأنه مركز دائرة تحيق بها كل هذه الصفات دون تفاوت بعدا أو قربا..

إن تردد كلمة ما ، يجعلنا نتذكر الدلالة التي حملتها أول مرة في سياقها ذاك ، ثم تفاجئنا بدلالة أخرى في سياق آخر ، من حيث كنا ننتظر دلالتها الأولى ، فالترديد – إذن – يوفر لنا أكثر من دلالة ، وفي هذا خدمة للرسالة وللمرسل والمرسل إليه ، الأولى تنقل والثاني يعبِّر ، والثالث يتأثر..

وبعد ، فالتكرار – مضمنا فيه الترديد – لم يجئ مقحما تمجُّه الأسماع ، وترغب عنه النفوس ، وإنما كان عفويا لذيذا ، وغير متوقع ، وفي صور شتى ، مما أحدث في النص تنوعا ، وعند المتلقي متعة ، وهو « ليس غاية في حد ذاته ، وإنما هو وسيلة فنية وإبلاغية لتوصيل المعنى وتحديده وبالتالي أدائه لوظيفة بلاغية»[4] ومن أجل ذلك ؛ ظل سمة أسلوبية لها أثرها اللافت ، ودلالتها العميقة والمؤثرة القمينة بالدراسة.

1- ابن رشيق القيرواني: العمدة ، ص285 و360.

2- المرجع نفسه ، ص285.

3- محمد العمري : الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية ، ص138.

4- نصر الدين ابن زروق: الأسلوب في شعر محمد العيد آل خليفة (رسالة ماجستير مخطوطة) ،جامعة الجزائر 1995 ، ص211 ، 212.

الصيغ الصرفية وأثرها الدلالي:

الصيغة الصرفية لكلمة ما تعني « الهيئة التي ركبت فيها حروف الكلمة الأصلية والزائدة ، والبناء الذي جمعت فيه ، أو القالب الذي صبت فيه هذه الحروف ، وهو الذي يعطي للكلمة صورتها وشكلها ، ويجعل لها جرسا معينا»[1] ، ولا شك أن لكل صيغة دلالتها المنوطة بها ، وإلا فما جدوى اختلاف هيئات الكلمات؟! ، ولقد علمنا أنه ما تشابهت هيئتا كلمتين إلا وقع اللبس ؛ من أجل ذلك ، باتت صيغة الكلمة أو وزنها عنصرا مهما في تحديد معناها ، « فهي التي تقيم الفروق بين كاتب ومكتوب وكتابة ...»[2] أي تحدد معنى الفاعلية والمفعولية وغيرهما.. وهذا يدل على ارتقاء اللغة ودقة وسائلها ولطافة خصائصها ..

دراسة الصيغة – إذن – هي كشف لما تنطوي عليه من دلالات ، وما تؤديه من وظائف فنية تنم عنها نغمتها الموسيقية مسموعةً ، وتناظرها التزييني مكتوبةً.

ولقد طفت على سطح النص عدة صيغ ، لفتت إليها الانتباه كثرتُها وتنوُّعُها ، وانسجامُها مختلفةً ، وتجاورُها مؤتلفةً ، يكمِّل بعضها بعضا ، وتخدم جميعها النص غير مقصرة ولا متكلفة.

ومن هذه الصيغ نذكر صيغ المبالغة (فعَّال ، مفعال ، فَعُول ، فُعْل وفَعِلَ) وصيغة اسم الفاعل من الثلاثي وغيره ، وصيغة " فَعْل "...الخ.

ولعلنا سنخص هذه الصيغ بالدراسة دون غيرها ، لورودها بكثرة مثيرة للانتباه ، ولأننا نحسبها ذات دلالات عميقة تكشف لنا عن أسرار النص إذا نحن أخذناها بالفحص والبحث.

1– صيغة "فَعْل": يمكن أن يرد على وزنها الاسم كـ(صخْر ودهْر...) ، والمصدر كـ(مَوْت وروْع) ، والصفة كـ(جَلْد وضخْم...) ، « فالمبني –إذن– على هذه الصيغة لا ينصرف إلى واحد من هذه المعاني إلا بقرينة»[3] ترفع عنه الغموض واللبس ، والسياق بذلك جدير ؛ إذ به يتضح معنى الكلمة ووظيفتها.

1– محمد المبارك : فقه اللغة وخصائص العربية ، دار الفكر الحديث ، لبنان ، ط1964/2 ، ص 112.

2– المرجع نفسه ، ص116 .

3– نورالدين السد : تحليل الخطاب الشعري – رثاء صخر ... ، ص100.

وقد وردت هذه الصيغة 65 مرة ، منها ما تكرر 09 مرات كـ(صَخْر) ، وسبع مرات كـ(دهْر) ، ومنها ما تكرر مرتين مثل (بَيت ، ليل ، ضخم ، فَرْع ونَجْم...) وفي هذا دلالة واضحة على سيطرة هذه الصيغة على النص ، ولا عجب ، فهي كلها على وزن (صَخْر) البطل المرثي في هذه القصيدة ، والذي من أجله وجد النص أصلا ، ولقد أحسب أن « هدف الشاعرة من الإكثار من هذه الصيغة هو سيطرة صيغة كلمة (صخر) على ذهنها ، وتعلقها بهذه الصيغة جعلها تتشبث بها كتشبثها بصورة أخيها ، ومن ثم إنشاء مجموعة من الكلمات على وزن كلمة (صخر) ، فهذه الصيغة الصرفية تهيمن على النص وتشغل حيزا كبيرا منه كما يشغل صخر حيزا كبيرا في كلام الخنساء ووجدانها»[1] .

2- صيغة اسم الفاعل: هذه الصيغة تدل على معنى الفاعلية ، وهي « ما اشتق من فعل لمن قام به على معنى الحدوث كضارب ومُكْرِمٍ»[2] ، ولها -في غالب الأحيان- عمل الفعل ، وهذا ما يبين حركيتها ، وقد وردت هذه الصيغة تسع عشرة مرة ، إفرادا مثل (داعٍ ،والٍ ، كامل ، بارز ، مطعم ، حادٍ ، معاتب ، مقيم ومقتر...) وجمعا مثل (مرّار ومفردها مارّ ، الهداة ومفردها الهادي و أندية ...) ، ومنه ما هو مفرد مؤنث كـ(معضلة ، راغية ، طاغية ، عانية ، ساهرة ، خالصة ، مهلكة) .. وفي كثرة ورود هذه الصيغة دلالة على كثرة فاعلية صخر في الحياة العامة ، وأثره فيها ، فهو كامل وبارز وداع ووال وحاد ومطعم.. وهذه كلها صفات لها تأثيرها في المحيط الاجتماعي ، يقابلها حجم الكارثة التي بها يعرف البطل ، وتتبين شجاعته (معضلة ، طاغية ، عانية ، مهلكة...) ؛ فصخر هو الفاعل فيها جميعا..

إن هذه الصيغة لها سمتها الموسيقية الواضحة ؛ فهي تثري إيقاع النص من جهة ، وتكشف عن دلالات وإيحاءات تصاحب الكلام ، من جهة أخرى.

3- صيغة اسم المفعول: وهي تدل على معنى المفعولية ، وقد وردت أربع مرات فقط ،لأن المقام مقام إبراز لدور صخر في حياته وفاعليته ، لا ما فُعِل بصخر..

1- المرجع السابق : ص 101.

2- ابن هشام الأنصاري : شرح شذور الذهب . دار الفكر ، لبنان ، ط1998/2. ص507.

وهذه الكلمات هي: المُعمَّم – مُورَّث – ميمون – مؤتَشبٌ. وكلها وردت في سياق المــدح ، لأن من كانت تلك حاله ، فلا بد أن يكون " نِعمَ المُعمَّم". و"ميمونا نقيبته " و"غير مؤتــشب" الفــرع (النسب) ، ولهذا حُقَّ له أن يصبح "مُورَّث المجد" .. وهذه الصيغة تدل على احتــرام المجتمــع لصخر لما له من أخلاق فاضلة ، و أعمال جليلة.

4- صيغة " فَعيل": وهي تصلح للصفة المشبهة والاسم وللصوت أيضا ؛ فمــن الأولــى وردت (جريء ، كريم × 2 ، وجميل) وهي صفات ثابتة في صخر ، ومن الأسماء وردت (الــشبيبة ، الدسيعة ، النقيبة ، النحيزة ، الحريبة ، المريرة) إضافة إلى اسم العلم (ابن نهيك). وهي كلمات تتقابل ؛ بعضها إلى جانب صخر وبعضها ضده ، وفي هذا التقابــل تظهــر بطولــة المرثــي وشجاعته.

وهناك أيضا كلمة (رنين) وهي تعني الصوت.

أما التاء التي في الأسماء فهي تاء الاسمية لا تاء التأنيث.

5- صيغة "فَعَّال": وهي صيغة « تقتضي تكرار الفعل... وهي محولة من اسم الفاعــل قــصد المبالغة» [1] ، ولذلك سميت مع أخواتها صيغ المبالغة ، وأشهرها: هذه ، ومِفْعال ، وفَعُول وفعِّيل وفَعِلٌ و...الخ.

ولقد وردت صيغة " فعَّال" ست عشرة مرة ، وهذا كثير ، وربما كانــت ســمة أســلوبية رائجة في شعر الخنساء [2] ، لما فيها من نغم ينم على الامتلاء والحدة والكثرة.

وفي النص تسع صيغ على هذا الوزن جاءت خاتمة لتسعة أبيات ، أي أنها آخر المقــاطع الصوتية مما يقابل آخر الزفرات عند الشاعرة ، وكأنها تريد استنفاذ كل طاقاتها للتعبير عن كل آلامها وأحاسيسها. وبناء هذه الصيغة من حرف مضعف في وسطها ، متلو بحرف مد يتناســب مع مد الصوت بالشَّجىَ.

وبقيت سبع صيغ في حشو القصيدة ، تتماثل أفقيا وعموديا مع بعضها البعض ، مما يبعث نغما موسيقيا ذا إيقاع قوي ، لنقرأ معا:

حَمّالُ أَلوِيَةٍ هَبّاطُ أَودِيَةٍ   شَهّادُ أَندِيَةٍ لِلجَيشِ جَرّارُ

1- ابن هشام الأنصاري: شرح قطر الندى وبل الصدى،تح،محمد محي الدين عبد الحميد .دار رحاب ،الجزائر، ص 301

2- انظر ديوانها: ص 23 ، 55 ، 68 ، 93 ، 94 ...

نَحّارُ راغِيَة ، ...   فَكّاكُ عانِيَةٍ لِلعَظمِ جَبّارُ

فكلمات (حمَّال ، هبَّاط ، شهَّاد و جرَّار) من جهة ، و (نحَّار ، فكَّاك و جبَّار) من جهة أخرى تتماثل موسيقيا تماثلا أفقيا ، ثم تماثلا عموديا بعدما تتغير العلاقات فكلمة (حمَّال) في البيت الأول تقابلها كلمة (نحَّار) في البيت الثاني ، وقِس على ذلك الكلمات الأخرى .. فهذه الكلمات جميعها –إضافة إلى "وهَّاب و ورَّاد "– وإن اختلفت معنى إلا أنها اتفقت شكلا في صيغة "فعَّال"، التي توحي –كما ذكرنا – بالامتلاء والحدة والكثرة ؛ فكلها « تعزِّز صفات شخصية صخر ، كما أنها تشكل نبرات موسيقية متوازية ، وهذا من شانه أن يمنح المعنى قوة ، وأن يرفد الإيقاع الموسيقي الداخلي » [1] .

6–صيغة "مفعال" : هي صيغة للمبالغة أيضا ، وقد وردت تسع مرات ؛ منها ما وقع داخل القصيدة كــ(مقدام وملجاء) ومنها ما وقع آخر الأبيات ، وهو الأكثر ، (مِدْرارُ ، مِفْتارُ ، مِهْصارُ ، مِسْعارُ ، مِهْمارُ ، مِيسَارُ ومِغْوارُ).ولعل هذه الصيغة تحمل الدلالة نفسها التي حملتها الصيغة السابقة لأنهما من صيغ المبالغة ؛ فهما تتعاونان في حمل رسالة الشاعرة .

ومن صيغ المبالغة الواردة في النص نجد صيغة "فَعُول" المتمثلة في كلمة (عجُول) و " فُعْل " (صُلْب) ، و" فَعِل " (وَرِع) ، وهذه الصيغ لم ترد إلا مرة واحدة فقط ، وهذا لا يعني أنها عاطلة عن العمل ، مفرغة من أي دلالة ، بل هي تلتحق بالصيغ التي قبلها ؛ إذ أنها تؤكد اتصاف صخر بالأخلاق الفاضلة ، واتصال الشاعرة بالحزن الدائم .

7–صيغةالتّثنية:« تدخل هذه الصيغة في القواعد الصرفية في مباحث العدد ... وهي لا تدل... في النص الشعري– غالبا – على الاثنين دلالة إخبارية مجردة ومحددة » [2] ولكنها تخرج إلى دلالات أخرى ، وقد وردت في النص أربع صيغ للتثنية هي:الخَدَّين ، سلاحان ، حنينان ، واليدين ؛ اثنتان منهما تخصان صخرا ، تؤكدان اتصافه بكرم وشجاعة مضاعفين؛فهو عوض أن يكون طلق اليد كان طلق اليدين ، وبدل أن يملك سلاحا واحدا امتلك سلاحين ، وكان يمكن أن تعبر الشاعرة بصيغة الإفراد ، لكنها عدلت عنها إلى صيغة التثنية إرادة المبالغة ،

1– موسى ربابعة : قراءة النص الشعري الجاهلي ، ص 135.

2– نور الدين السد : تحليل الخطاب الشعري... ص 102.

والتأثير أكثر ، وهناك صيغتان تخصّان الشاعرة هما "حنينان والخدين" ؛ فلما ألحقت بأخيها الكرم والشجاعة مضاعفين ، ألحقت بنفسها حنينا مضاعفا إلى ذلك الأخ الفاضل.ولأن دمعها غزير فهو لا يسعه خدٌّ واحد ، فأتت بصيغة التثنية للتدليل على كثرة البكاء وعمق الأسى.

وهناك – أخيرا– صيغةالجمع: فلقد ورد منها في النص حوالي عشرين مرة ، جلها كان جمع تكسير (أستار ، أنياب ، أظفار ، أوطار ، أحرار ، أحجار ، مرار ، رفقة ، ألوية ، أودية ، أندية ،...الخ) وأقله جمع المؤنث السالم (خيرات ، مقمطرّات) ، وواحدة لجمع المذكر السالم (الداعون) ، وفي هذا دلالة على انكسار نفس الشاعرة ، وقلة من يقف إلى جانبها من النّساء في بكائها على أخيها ، الذي عزّ مثيله ، وقلّ من يحلُّ محلَّه بعد موته ، فأمسى الجمع مكسَّرا بعدما ظل زمانا طويلا سالما.

لا ريب – إذن– « أن كل هذه البنى الصرفية لا تظل خالية من مدلولات نفسية وإيقاعية ، و إنما هي بنى متصلة بنفس المبدع ، ومحركة لنوازع السامع ومشاعره» [1] ، وأن التنوع في الصياغة الصرفية واللغوية يظل دالا على طبيعة الحزن والحيرة التي تعيشها الشاعرة ؛ فهي تنتقل من صيغة إلى أخرى تلتمس السكن والطمأنينة ، فكأنها لا تجدها ، فتكرر حينا وتنوع أحيانا ، وفي هذا كله خدمة للنص ، جعلت منه قطعة موسيقية ، منسجمة الإيقاع ، عميقة التأثير ، وهذا ما يوفر متعة للمتلقي ، وهي هدف أي إبداع فني.

وبهذا ، تظل الصيغ الصرفية عنصرا له أهميته الفائقة في الموسيقى الداخلية للنص الشعري ، ولها دلالاتها العميقة تعبيرا عن مبدع ، وتأثيرا في متلقٍ.

ولعلنا بدراستها قد كشفنا عن بعض الجوانب الخفية في قصيدة الخنساء هذه ، وسنحاول أن نكشف عن جوانب أخرى من خلال بعض الملامح الأسلوبية المتناثرة هنا وهناك.

1– موسى ربابعة : قراءة النص الشعري الجاهلي ، ص 135.

الفصل الثاني

الفصل الثاني

التركيب والدلالة في القصيدة

«. . . القصيدة ليست الشاعر فقط، وليست الغرض، وليست الألفاظ والمعاني، وليست البيئة والثقافة والحضارة، وليست القواعد المتفق عليها، وتلك المجتهد فيها، إنما هي عصارة هذا كله؛ قطعة سكر ذابت في كوب ماء رقراق، لا تعرف أين السكر وأين الماء وأين الكوب. وخلاصة هذا كله نسيج خيوطه متشابكة أشدّ التشابك وأقواه . . .»

د. منير سلطان

توطئـــــــــــــــة:

ارتأيت في هذا الفصل أن أجمع بين المستوى التركيبي والمستوى الدلالي لأمور أهمها : أن اتخاذ الأبواب والفصول والمباحث لا يعدو أن يكون إلا غاية منهجية فحسب ، فالبحث هــو العمل الواحد المتكامل والمتناسق ، وهو الأمر الذي تقف الفصول والأبواب عقبة فيه أحيانـــا ، ثم إنني رأيت أن التركيب تجسيد للدلالة ، وأن الدلالة أفق للتركيب ، فـــلا حـــرج – إذن – أن يجمع بينهما في فصل واحد ، أشعر أنه خطوة متمّمة للخطوة السابقة ، ألا وهي دراسة الجانب الإيقاعي للقصيدة.

وإذا كان المستوى التركيبي يُعنى بقضايا الجملة ، وما يطرأ عليها مـــن عـــدول ، فـــإن المستوى الدلالي يدرس المعجم الذي استخدمه ذاك التركيب من أجل الكشف عن أبعاده الدلالية المقصودة والمفترضة ؛ فالأوّل كالمصباح ، والثاني هو الأشياء التي (قد) يقع عليها شعاعه .

من هنا عنونت هذا الفصل بـــ" التركيب والدلالة " ، ولقد أحسبني أتطرق فيها إلى الجملة وأنواعها ، والعدول الذي يلحق بها من تقديم وتأخير وحذف ، وقـــصر وطـــول ، واعتـــراض والتفات وتوكيد ، ثم إلى العدول على مستوى الصورة التي ترسمها الجملة ، وذلك عن طريـــق التشبيه والاستعارة والكناية ، وإلى الرمز والتجريد والتفريع ، وما إلى ذلك مما يتطلبه البحث ، ثم أتطرق إلى المعاجم التي تشكل النص ؛ فأدرس انـــسجامها وتناســـقها وأبعادهـــا الدلاليـــة والرمزية التي قد تؤول إليها .

على أن هذا الميثاق الذي رسمته في هذه التوطئة الموجزة ، قابل للتعديل متى لزم ذلك ؛ فالحوار مع القصيدة مفتوح ، لا يضبطه إلا المنهج الأسلوبي الذي اخترناه لتحليل نصّ الخنساء هذا ، وهو نصّ يعبّر بإيقاعه أكثر مما يعبّر بتراكيبه ، وهذا (الحكم) قد ينطبق على كثير من شعر الشاعرة ؛ من أجل ذلك منحتنا القصيدة مجالا كبيرا للتحاور معهـــا مـــن حيـــث جانبهـــا الإيقاعي – وهو ما رأيناه في الفصل الأوّل– ، فيما نحسبها ستبخل علينا في مستواها الـــدلالي بالخصوص ، لأن لغة الشاعرة كانت أقرب إلى اللغة العادية المألوفة ، أو كذلك نخالهـــا حتـــى الآن !. لنلعب مع القصيدة لعبة الكرّ والفرّ ؛ فقد تكشف لنا عن مكنوناتها المختفية تحت لغتهـــا السطحية المخادعة .

دراسة الجملة: لا شك أن في دراسة الجملة أهمية كبيرة ، وفائدة عظمى ؛« إذ بها يتم التواصل والتفاهم ، وليس هناك خطاب بما دون الجملة »[1] ، ولقد تعددت مفاهيمها بتعدد المعايير والضوابط المتحكمة في ذلك ؛ كالبساطة والتركيب (بسيطة و مركبة) ، والتركيب الداخلي للجملة (اسمية ، فعلية ، وصفية ،...) ، والاستقلال وعدمه (أصلية تستقل بذاتها ، وفرعية تعتمد على غيرها) ، والتمام والنقص(ما يذكر فيها ركنا الإسناد ، أو ما يحذف فيها أحدهما) ، والترتيب وإعادته ، والدلالة العامة للجملة ، وفيها :

1/الجملة الخبرية (مثبتة ، منفية ، مؤكدة) .

2/ الجملة الإنشائية:أ- الطلبية (أمر ، نهي ، استفهام ، عرض ، تخصيص).

ب- انفعالية (تمنٍّ ، ترجٍّ ، قسم ، تعجب ، مدح أو ذم ، ندبة أو استغاثة).

وهناك الجملة الأساسية (النووية) ، ويشترط فيها أن تكون تامة وبسيطة وخبرية فعلها مبني للمعلوم ، ومثبتة ، فإذا لم يتحقق ذلك فهي جملة محولة.[2]

وتجدر الإشارة إلى أن« الجملة في المدارس اللغوية المعاصرة تتكون من بنيتين : بنية دلالية وبنية نحوية»[3] ، فبينما تعتمد دراسة البنية النحوية على كيفية صياغة الشكل النحوي النموذجي للجملة وعلى التغييرات (العدول) الطارئة عليها من تقديم وتأخير وحذف و... نجد دراسة البنية الدلالية تعتمد على القضية التي تحملها الجملة ، وكيف استطاعت التوفيق بين المغزى الدلالي المراد وبين المعجم المستخدم ، وما هي أنواع الانحرافات الموجودة في إطارها الدلالي كالتشبيه والاستعارة والكناية ، وتعتمد أيضا على الطاقة الإنجازية التي يتطلبها المقام ، فنحن نعلم أن الاستفهام قد يخرج إلى معانٍ أخرى ، ونجد الأمر - أحيانا - مفيدا للدعاء ، وهلم جرا...

غير أننا لا نريد من خلال هذه الومضة النظرية أن ندرس جملة الخنساء من كافة جوانبها ، بل سنركز على بعض الجوانب التي أفصحت عن ذاتها ، إذ شكلت سمة أسلوبية مميزة ، فالقصيدة نفسها هي التي تحدد لنا طريقنا إليها ، وطريقها إلينا ، من دون أن نفرض عليها قوالب نمطية جافة وعقيمة ، تشتت جهودنا ، وتمزق الرسالة التي ينطوي عليها النص.

1- أحمد شامية : في اللغة ، دار البلاغ للنشر والتوزيع ، الجزائر ط2002/1 ، ص 36.

2- انظر: محمود أحمد نحلة: مدخل إلى دراسة الجملة العربية ، دار النهضة العربية ، بيروت1988 ،ص24 وما بعدها.

3- صلاح الدين حسنين: الروابط بين الجمل في النص الشعري ، مجلة علاقات في النقد ، النادي الأدبي الثقافي بجدة..مج10 ج39 ، مارس 2001 ، ص42 .

الجملة في إطار القصيدة: تنوعت جملة الخنساء تنوعا جعل من القصيدة لوحة فنية بديعة ، أو قطعة موسيقية لذيذة ؛ ولعل في هذا التنويع دلالته الخاصة ، إذ تريد الشاعرة إيصال رسالتها من دون أن ترهق أذن المتلقي ، أو تثقل عليه.

ولقد تقاسمت النص الجملة الاسمية والجملة الفعلية بتفاوت مميز ؛ ذلك أنه لم يرد في النص إلا تسعة وأربعون فعلا ، وهذا رقم بسيط إذا علمنا أن عدد أبيات القصيدة هو ستة وثلاثون بيتا ، وقد يحتوي البيت الواحد على أكثر من جملتين أحيانا غير قليلة ، إذن فقد كانت للجملة الاسمية الصدارة ، ذلك « أن الإخبار بالاسم يقتضي الثبوت والاستمرار على نحو ما ، بينما يقتضي الإخبار بالفعل التجدد والحدوث آنا بعد آن»[1] وهو ما يمكن استنباطه وإدراكه في قوله تعالى :﴿ ما عندكم ينفد وما عند الله باق...﴾[2] ؛إذ نجد الاسم "باق" في مقابل الفعل "ينفد" ، وقد يظن السامع – الذي لا يحفظ هذه الآية – بعد سماعه الجملة الأولى " ما عندكم ينفد" أن بقية الآية قد تكون " وما عند الله يبقى" .لكن لم تكن كذلك لحاجة وحكمة وضح– بعضها– سلفا.

إن سيطرة الجملة الاسمية إن دلت على الثبات ، فإنما تدل على ثبات صفات الشجاعة والكرم والمروءة في المرثي (صخر) ، أما الجملة الفعلية فإنها تدل على تجدد الحزن والحنين في نفس الراثية (الخنساء) ولنضرب مثلا لهذا.

ذرفت ... ؛ إذا خطرت ... فيض يسيل ... ؛ تبكي لصخر .. وقد ولهت ؛ تبكي خناس (مرتين) ؛ حتى إذا ادكرت ... ؛ فارقني صخر ؛ لقد نعى ... ؛ للنجم ارقبه .. ؛ ليبكه مقتر أفنى حريبته ؛ ... الخ . وهذه الجمل الفعلية –وغيرها مما لم يذكر– تمثل الأسى المتجدد والحنين المنبعث آن بعد آن في الخنساء .

أما الجمل الاسمية الدالة على ثبات الصفات في الموصوف فنذكر منها :

قذى بعينك أم بالعين عوار ؛ صلب النحيزة وهاب .. ؛ الدهر في صرفه حول وأطوار ! ان صخرا لنحار ؛ ان صخرا لمقدام ، جلد جميل المحيا كامل ورع ، حمال ألوية ، هباط أودية ، شهاد أندية ، جرار للجيش ، نحار راغية ، ملجاء طاغية ،فكاك عانية ، جبار للعظم ، مطعم القوم شحما ، وفي الجدوب كريم ، جهم المحيا .. ، فرع لفرع كريم ، طلق اليدين ، ضخم الدسيعة ، ... الخ وبهذا تتكامل دلالة الجملة الاسمية مع دلالة الجملة الفعلية لتشكل لنا دلالة عامة يصنعها الرثاء .

1– أحمد خليل : المدخل إلى دراسة البلاغة العربية ، دار النهضة العربية ، بيروت 1968.ص182.

2– سورة النمل : من الآية 96.

لكن هل يمكن القول : إن نص الخنساء هو نص يبتعد عن الانفعالية ، ويـــدنو إلـــى الطمأنينـــة والسكينة بما أن الحدث كان فيها قليلا ؟

للإجابة عن هذا التساؤل لابد من التحدث عن العالم الألماني " أ. بوزيمان ""A.Busemann " الذي أتى بفكرة مفادها «أن الإنسان الشديد الانفعال يتميز بزيادة عدد كلمات الحدث على عـــدد كلمات الوصف»[1] ، وقد كان لهذه الفكرة تأثيرها القوي منـــذ ظهورهـــا ســـنة 1925 ، ولقـــد عرضها – متأثرا بها – الدكتور " سعد مصلوح " في كتابه عن الأسلوب .

أكبر الظن أننا لو أخذنا بهذه المقولة ، لحكمنا على القصيدة بأنها غير انفعالية ، و بأنهـــا تجنح إلى التؤدة والوداعة ' لكن هذا الحكم ضد ما شعرنا به ، ونحن نقرأ النص ، أن القصيدة زفرة مزمزمة ودمعة حارة ، وهذا الحكم مبني على ما قمنا به من دراسة في الفـــصل الأول من هذا البحث ، وما نقوم به الآن . وقد يلازمنا طيلة خطوات البحث .

إن سيطرة الجملة الاسمية والكلمات الوصفية على نص القـــصيدة ليـــست دلـــيلا علـــى سكونها ، وجنوحها إلى الوداعة ، بل قد تكون إمارة على انفعالية شديدة متمكنـــة مـــن نفـــس المرسل ، ملازمة له ، وثابتة فيه : وقد « يخطئ خطأً كبيرًا من يحصي عدد الأفعال مفترضـــا أنها تقوي تأثير السرد القصصي ؛ فالأفعال تمتلك مهمات أسلوبية متباينـــة ، إضـــافة إلـــى أن الأسماء لا الأفعال تكشف الحركات الانفجارية ، ولنقابل بين هاتين الجملتين :

– " وثبة إلى النافذة ، ها هو عبر السياج في الغابة ".

– " نام ، حلم أحلاما مزعجة ، استيقظ ، تمطى ".

لا تحتوي الجملة الأولى على أي فعل ، ولكن الأسماء تخلق فاعلية عالية ، أمـــا الحالـــة الثانية المتضمنة أفعالا متراصة فخالية من الفاعلية»[2] ، إذن ففكرة بوزيمان تظل نـــسبية إلـــى درجة كبيرة ، بالرغم أنها تصلح لتحليل بعض النصوص ، وبعض المقاطع الواردة في القصيدة المدروسة ، مثل :

فَقُلتُ لَمّا رَأَيتُ الدَهرَ لَيسَ لَهُ مُعاتِبٌ وَحدَهُ يُسدي وَنَيّارُ (البيت 21)

1- سعد مصلوح : الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، ص 74.

2- محمد حماسة عبد اللطيف : الإبداع الموازي ، دار غريب ، مصر ، 2001 ، ص 27.

وما يليه: لقد نعى ... ، كانت ترجم ... ، بت ... ، أرقبه ، أتى ، لم تره ، يمشي ، يخلي ، تراه ، يأكله ... فهذه كلها أفعال دالة على الحركية والفاعلية . وفي المقابل نجد أسماء تدل دلالة شديدة على الفاعلية مثل ، مسعار ، حمال ، هباط ، شهاد ، جرار، نحار ، ملجاء ، فكاك ، جبار ، ... فهذه أسماء تكاد تقفز حيوية ، وتفر من متن القصيدة لشدة فاعليتها واضطرابها .

الجملة بين الإخبار والإنشاء: ليس من شك أن قصيدة الخنساء هذه إنما هي زفرة تفضح حالتها ، ودمعة تكشف مدى حزنها ؛ من اجل ذلك سيطرت الجملة الخبرية على النص ، فيما لم نجد إلا جملا إنشائية قليلة جدا ، تتمثل في الاستفهام (قذى بعينك أم ...؟!). والنداء (يا صخر ...) ، والأمر (ليبكه) . وكل هذه لم ترد إلا مرة واحدة ؛ المنادى واحد هو صخر الراحل إلى عالم بعيد ، والأمر بالبكاء عليه واحد ، والسؤال عنه واحد أيضا !!

إن الخنساء أرادت أن يكون نصها شهادة على فجيعتها ، ووثيقة لحزنها ، ورسالة إلينا ؛ نتعلم من خلالها الإحساس بالآخر ، والتعاطف معه .

إن صخرا الذي نودي مرة واحدة– في بداية القصيدة – ميؤوس من عودته ، لذا طلب البكاء عليه في آخر القصيدة ، لأن هذا هو الأمر الوحيد الذي يمكن أن يفعل إذَّاك ، إنه اليأس والحزن ...

الجملة بين النفي والإثبات: يمكن – منذ البداية – أن نحكم على القصيدة أنها وثيقة أو خبر ينقل ؛ ذلك أن الجملة المثبتة سيطرت على النص سيطرة لم تكد تترك للنفي مجالا إلا قليلاً! وقد ورد النفي اثنتي عشرة مرة فقط (لابد من ميتة ، ما في ورده عار ، ما عجول ، لا تسمن ، ليس له معاتب ، لم تره ، لا تراه ، ما للعيش أوطار ، لم تنفذ ، غير مؤتشب ، لا يمنع ، ولا يجاوزه) ، وهذه التراكيب ، وإن كانت منفية ، إلا أنها تثبت صفة الكرم والأصالة لصخر ، وتثبت للخنساء حالتها الحزينة . فهي إذن جمل ظاهرها النفي وباطنها الإثبات .

الجملة بين القصر والطول: تتوع طول الجملة في القصيدة ، غير أنها أحيانا تجنح إلى القصر وبخاصة في ذكر صفات صخر الفاضلة ، الأبيات :

وَإِنَّ صَخراً لَوالينا وَسَيِّدُنــا   وَإِنَّ صَخراً إِذا نَشتو لَنَحّـــــارُ

وَإِنَّ صَخراً لَمِقدامٌ إِذا رَكِبوا   وَإِنَّ صَخراً إِذا جاعوا لَعَقـــّارُ

جَلدٌ جَميلُ المُحَيّا كامِلٌ وَرِعٌ   وَلِلحُروبِ غَداةَ الرَوعِ مِسعــارُ

حَمّالُ أَلوِيَةٍ هَبّاطُ أَودِيــــةٍ   شَهّادُ أَندِيَةٍ لِلجَيشِ جـــــرّارُ

نَحّارُ راغِيَةٍ مِلجاءُ طاغِيَــــةٍ   فَكّاكُ عانِيَةٍ لِلعَظمِ جَبـــّارُ

مُوَرَّثُ المَجدِ مَيمونٌ نَقيبَتُــهُ   ضَخمُ الدَسيعَةِ في العَزّاءِ مِغوارُ

فَرعٌ لِفَرعٍ كَريمٍ غَيرِ مُؤتَشَبٍ   جَلدُ المَريرَةِ عِندَ الجَمعِ فَخـــّارُ

طَلقُ اليَدَينِ لِفِعلِ الخَيرِ ذو فَجرٍ   ضَخمُ الدَسيعَةِ بِالخَيراتِ أَمـــّارُ

و أحيانا أخرى تجنح إلى الطول ؛ وذلك إذا كانت في سياق ذكــر حــزن الخنــساء وحنينهـــا، الأبيات :

قَذىً بِعَينِكِ أَم بِالعَينِ عُـــــوّارُ   أَم ذَرَفَت إِذ خَلَت مِن أَهلِها الدارُ

كَأَنَّ عَيني لِذِكراهُ إِذا خَطَـــرَت   فَيضٌ يَسيلُ عَلى الخَدَّينِ مِــدرارُ

تَبكي لِصَخرٍ هِيَ العَبرى وَقَد وَلَهَت   وَدونَهُ مِن جَديدِ التُربِ أَستـــارُ

تَبكي خُناسٌ فَما تَنفَكُّ ما عَمَـــرَت   لَها عَلَيهِ رَنينٌ وَهيَ مِفتــــارُ

تَبكي خُناسٌ عَلى صَخرٍ وَحُقَّ لَهـــا   إِذ رابَها الدَهرُ إِنَّ الدَهرَ ضَرّارُ

يَوماً بِأَوجَدَ مِنّي يَومَ فارَقَنـــــي   صَخرٌ وَلِلدَهرِ إِحلاءٌ وَإِمــــرارُ

فَبِتُّ ساهِرَةً لِلنَجمِ أَرقُبُـــــــهُ   حَتّى أَتى دونَ غَورِ النَجمِ أَستارُ

قَد كانَ خالِصَتـــي مِن كُلِّ ذي نَسَبٍ   فَقَد أُصيبَ فَما لِلعَيشِ أَوطـــارُ

الشاعرة – إذن – تطيل جملتها متحدثة عن حزنها ويأسها لنتعــاطف معهــا ، وتقــصرها متحدثة عن أخيها لنعرفه بسرعة ، ونعرف مدى مقداره.

الجملة وامتدادها الزمني : تنوعت الأفعال الواردة في القصيدة من حيــث أزمانهـــا ، وقــد امتدت من الماضي إلى المضارع ، لكنها لم تقف على عتبة المستقبل إلا مرة واحدة تمثلت في فعل أمر ورد آخر القصيدة (ليبكه) ، ولولا لام الأمر لكان فعلا مضارعا يــدل علــى زمــن الحاضر.

القصيدة – إذن – يتجاذبها الماضي الأنيق والحاضر العبوس ؛ ذلك أن الخنساء عددت أخبار أخيها فاستعملت الفعل الماضي ، وبينت حزنها فاستعملت الفعل المضارع. والجدول الآتي يبين الأفعال وأزمانها وترددها :

الفعل الماضي	الفعل المضارع	فعل الأمر
ذرف ، خلى ، خطر وله ، عَمر ، حُق راب ، منع ، تناذر مشى ، رتع ، ادكر رتع ، فارق ، ركب جاع ، قال ، رأى نعى ، أتى ، أُصيب تضمن ، أفنى ، حالف حار ، سأل =26 فعلا	يسيل ، تبكي (3مرات) يسود ، تطيق ، ترتع تسمن ، تشتو ، تأتم يسدي ، ترجم ، أرقب ترى (مرتين) ، يمشي يخلي ، يأكل ، تنفد تضيء ، يمنع ، يجاوز= 22 فعلا	ليبكه: لام الأمر + فعل مضارع.
النسبة :53.06%	النسبة : 44.89%	

إن هذا التقسيم يظل تقسيما نسبيا ؛ ذلك أن بعض الأفعال المضارعة قد انقلبت إلى الزمن الماضي بسبب دخول بعض العوامل النحوية التي تفيد القلب ، مثل: " لم تره ، لم تنفد ، بت أرقب ، كانت ترجم... "، فهذه كلها أفعال قد انقلبت للتعبير عن الماضي ، انقلاب الخنساء إليه أيضا ؛ فهي أيضا تحن إلى الماضي وتعبر به وعنه ؛ وهذا ما يفسر سيطرة الفعل الماضي على القصيدة ، بل لم يقتنع بهذا حتى سلب الزمن المضارع بعض أفعاله فحولها إليه ، وربما يظهر هنا ضعف الخنساء في زمنها الذي تعيشه ، واشرئبابها إلى الماضي ، دون أن يكون للمستقبل في حياتها مكان أو زمان.. إنها لا تلتفت إلا إلى الوراء حيث يوجد " صخر" ، ولا تهفو إلا إلى عالم الأموات / عالم صخر.

ولقد نحسب أن القصيدة كلها ، إنما جاءت لتعبر عن الماضي،الذي تتجسد فيه قيم المروءة و الشجاعة وما إلى ذلك ؛ فحتى الأفعال المضارعة تفقد وجودها لتذوب في الماضي،« وقد لاحظ أصحاب نظرية الخطاب وجودة الصيغة الدالة على الزمن الحاضر في سياق الحكاية التي

يكون زمنها دائما الزمن الماضي ، وذهبوا إلى أن استعمال الزمن المضارع في حكاية أحداث انتهى زمانها حين نقص حكاية فيلم شاهدناه ، أو رواية قرأناها ، يوحي بأن الأحداث التي تحكى صالحة لأن ترى أو تشاهد مرة أخرى..»[1] ، وبهذا نجحت الخنساء أن تجعل قصيدتها وثيقة تاريخية ونفسية وأدبية تعبر عن الماضي ، وتمتد إلى الحاضر لتكرر وتفرض وجودها فينا.

يمكن القول إن الجملة عند الخنساء تمتد امتدادا تراجعيا ؛ فعوض أن تنتقل من الماضي إلى الحاضر فإلى المستقبل ، عكست الاتجاه ، فتراجعت إلى الماضي ، وأبت أن تلتفت إلى المستقبل إلا وهي باكية ، (لبيكه...). الخنساء استدبرت المستقبل وجعلت الماضي قبلتها. لقد تغير مجرى الزمن عندها ؛ مستقبلها – إذن– هو الماضي! .وهذا الأمر يؤكد حالة الحنين والحزن واليأس التي تلم بالشاعرة.

العدول على مستوى التركيب: ويتمثل بالخصوص في التقديم والتأخير ، وفي الحذف وفي الاعتراض ، وفي الإيجاز والإطناب ، إلى غير ذلك مما يلحق بالجملة.

1/التقديم والتأخير: يعد هذا المبحث من أهم الأشكال التي تحقق العدول على مستوى الجملة ، وهو تقنية مرتبطة بالشعر أشد الارتباط ، يقول ابن رشيق:« ورأيت من علماء بلدنا من لا يحكم للشاعر بالتقدم ، ولا يقضي له بالعلم إلا أن يكون في شعره التقديم والتأخير»[2] ، وقد خصه عبد القاهر الجرجاني بباب في دلائله ، وقد قال عنه:« ... هو باب كثير الفوائد ، جم المحاسن ، واسع التصرف ، بعيد الغاية ، لا يزال يفتر لك عن بديعة ، ويفضي بك إلى لطيفة ، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ، ويلطف لديك موقعه ، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدِّم فيه شيء ، وحوِّل اللفظ عن مكان إلى مكان»[3].

ولقد شاع هذا الأسلوب في لغتنا شعرا ونثرا ، مما جعلها لغة ذات شاعرية ولطف ، ذلك « أن الجملة العربية لا تتميز بحتمية في ترتيب أجزائها... والعدول عن هذه الرتب يمثل خروجا عن اللغة النفعية إلى اللغة الإبداعية»[4] ، التي تضع بين أيدينا ما لا يحصى من الدلالات

1– السيد إبراهيم : قراءة في الشعر بين النظرة الشكلية و آفاق الاتجاهات الأسلوبية المعاصرة ، ص159.

2– ابن رشيق القيرواني : العمدة...، ص218 ، 219.

3– عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، موفم للنشر ، الجزائر 1991 ، ص117.

4– محمد عبد المطلب : البلاغة الأسلوبية ، مكتبة لبنان ناشرون / الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ، ط1/1994 ، ص329.

المخترعة والمتجددة.

ولهذا الأسلوب وسائل يستعين بها ، وغايات يهدف إليها ، فهو لا يحدث عبثا ، إنما هو مقرون بفكر المخاطب ونفسه من جهة ، وبنفس المخاطب من جهة ثانية ؛ فحسب ترتيب الأفكار في ذهن الباثّ يترتب كلامه. ومهمة الأسلوبي أن يكشف عن السمات الأسلوبية التي يحققها الأسلوب ، وهو الأمر الذي نحاوله في قصيدة الخنساء ، مع الإشارة إلى أننا سنختار من تلك السمات الأسلوبية ما يخدم الفكرة التي نريد كشفها.

أ/ تقديم الجار والمجرور: بدأنا بهذه السمة لكثرتها ؛ فقد شاعت في نص القصيدة ؛ ومن الأمثلة عن هذا نذكر:

" بالعين عوار ؛ لها عليه رنين ؛ ... في صرفها عبر ؛ وفي الحروب جريء ؛ ما في ورده عار ؛ للدهر إحلاء و إمرار ؛ وللحروب...مسعار ؛ للجيش جرار ، للعظم جبار ، وفي الجدوب كريم ؛ ما للعيش أوطار ، في جوف لحد مقيم ؛ بالخيرات أمار ، في العزاء مغوار ، في الطخية القار ، لفعل الخير ذو فجر ،... في رأسه نار ، بالصحن مهمار ، ليس له معاتب ، ولا يجاوزه بالليل مرار ،...إلخ". فلماذا لهجت الخنساء بتقديم الجار والمجرور(شبه جملة) ؟!.

لا بد أن نشير إلى أن كل حالة لها خصوصيتها ، وقد تتشابه بعض الحالات ، ولعل أبرزها هي ما جاءت اهتماما بأمر المتقدم ، وحصرا و تأكيدا لحالة معينة ،مثل:

-لها عليه " رنين "أي للخنساء نفسها ، وقد لا يشاركها غيرها البكاء على أخيها .

-في الحروب جريء ، بالصحن مهمار ، في العزاء مغوار وغيرها :تدل على أن هذه الصفات ثابتة في صخر ، فهو لا يتخلى عن شجاعته أو كرمه أو لطفه مهما كانت الظروف .

-في جوف لحد مقيم ، تريد الخنساء أن تبين مدى بعد أخيها عنها ، فذكرت المكان (اللحد) ثم ذكرت أنه هنالك (مقيم)

إن الخنساء عندما تبدأ كلامها بمثل: الحروب ، العزاء ، الظلمة،جوف لحد ،الجدوب،... يخيل للمتلقي أن صخرا قد يتخلى عما عرف به ، لكن الشاعرة تفاجئه وتدخل في قلبه الدهشة ؛ إذ تثبت له العكس ، ولقد يبدو أمرا عاديا لو أن الإنسان – في ساعة الأزمة – قد يتخلى عن بعض صفاته (قسرا) ، لكن الأمر غير العادي هو أن يثبت مهما حاق به من أزمات ، وهنا تكمن بطولة "صخر" وبسالته.

ثم هناك نكتة طريفة في تقديم شبه الجملة ، وهي أن الخنساء يخيل إليها أنها تعيش حياة ناقصة أي شبه حياة ، إذ قلبها يهفو إلى العالم الآخر الذي يوجد به أخوها ، وهي أيضا يخيل إليها أن أخاها شبه ميت ؛ إذ هو موجود في ذاكرتها ، وتتراءى لها أطياف هنا وهناك ،و أفعاله و أقواله بقيت مخلدة ، يذكرها الناس ولا تنساها الخنساء.

ب/تقديم المفعول على الفاعل:وهذا يقتضي تأخير الفاعل بالضرورة ،وله حالات يجب فيها ، وحالات أخرى يجوز فيها الوجهان .

ويتجلى هذا النمط من التقديم والتأخير في قول الشاعرة ؛ تتاذره أهل الموارد(البيت 9) ، لم تره جارة ... ؛ حين يخلي بيته الجار (البيت 24).
ليبكه مقتر ، أفنى حريبته دهر وحالفه بؤس (البيت 34).
ولا يجاوزه مرار (البيت الخير) ،...الخ.
وهذه الحالات كلها مما يجب فيها أن يتقدم المفعول على الفاعل، لمجيئه ضميرا متصلا بالفعل. إلا جملة " يخلي بيته الجار " فإنه يجوز فيها الوجهان .
ولعل لتقديم الخنساء للمفعول – وحركته النصب– وتأخير الفاعل –وحركته الرفع من الرفعة – ما يدل أن الشاعرة ضحية (مفعول) للدهر ؛ فهي في نصب فقدت معه ما يرفعها فتعيش في هناء وعزّ ..

ج/تقديم "إنما": تتكون هذه الأداة من "إن" وهي حرف مشبَّه بالفعل ، وعملها النصب ، ومن "ما" التي تكفها عن العمل ، وهذه الأداة تحقق هدفا بلاغيا يتمثل في:"الحصر" ؛ ومثاله قوله تعالى: ﴿ إنما المؤمنون إخوة﴾[1] ، إذ حصر المؤمنين في الأخوة التي تربطهم ببعضهم البعض.

وفي نصِّ الخنساء ، نجد هذا الأسلوب مستعملا مرتين ، إذ تقول:

تَرتَعُ ما رَتَعَت حَتّى إِذا اِدَّكَرَت فَإِنَّما هِيَ إِقبالٌ وَإِدبارُ
لا تَسمَنُ الدَهرَ في أَرضٍ وَإِن رَتَعَت فَإِنَّما هِيَ تَحنانٌ وَتَسجارُ

فالشاعرة حصرت الاقبال والادبار في الناقة من جراء الحيرة التي تحيق بها ، ثم حصرت التحنان والتسجار فيها أيضا لما ألم بها من حنين وشوق جارفين.

1- سورة الحجرات : الآية 10.

وفي البيتين لطافة ؛ فالشاعرة جمعت بين الادِّكار والإقبال والإدبار في البيت الأول ، وبين الرعي والتحنان في البيت الثاني ، وكان لها أن تقول:

تَرتَعُ ما رَتَعَت حَتّى إِذا ادَّكَرَت فَإِنَّما هِيَ تَحنانٌ وَتَسجارُ

لا تَسمَنُ الدَهرَ في أَرضٍ وَإِن رَتَعَت فَإِنَّما هِيَ إِقبالٌ وَإِدبارُ

فتجمع الادِّكار مع الحنين ، والرعي مع الحركة ، غير أن الشاعرة عدلت عن ذلك لما ذكرناه آنفا. ولهذا مثيل في شعر امرئ القيس والمتنبي[1] من بعده وأمره مشهور بين أهل العلم ، مبثوث في الكتب.

إن الخنساء تؤكد – من خلال الناقة– أنها لا تنسى أخاها أبدا ، ولا تذكره إلا وحركها الحنين ، تماما كتلك الناقة ، التي تحن إلى ولدها ساعة رعيها ، ولا ينسيها رعيها ولدها ، فهي دائما تذكره ، وهي دائما بين إقبال وإدبار.

هل يمكن – بعد هذا – أن نقول: إن حياة الخنساء كانت محصورة بين التحنان والتسجار ، وبين الإقبال والإدبار؟ ، لا ريب أن الشاعرة كانت دائمة الحنين والشوق إلى أخيها ، وهي من أجل ذلك بين إقبال على الحياة ؛ لأنها بشر يحتاج إلى ضرورات العيش ، وبين إدبار عنها ، لأنها ترى أن موت أخيها أفقدها لذة الحياة " فما للعيش أوطار " .

الحذف: وهذا الأسلوب مما يطرأ على الجملة من تغيير ، ويتمثل في التخلي عن بعض عناصرها لحاجة يرمي إليها المتكلم . وقد اهتم علماء البلاغة القدامى بهذا الأسلوب ، يقول الجرجاني في دلائله:« هو باب دقيق المسلك ، لطيف المأخذ ، عجيب الأمر ، شبيه بالسحر ؛ فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر ، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة ، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق ، وأتم ما تكون إذا لم تبن... »[2] . فالحذف – إذن– أمر مقصود من طرف المرسل ، قصد استثارة المتلقي ، وإيقاظ ذهنه ، مما يجعله يشارك في إنتاج الرسالة وإعطائها دلالتها ؛ وذلك من خلال فهم السياق ، ومن ثمة يملأ المتلقي الفراغات التي يحتويها النص فتكتمل الرسالة.

1– انظر: ناصيف اليازجي : العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب ، دار صادر ، بيروت (د ، ت) ، ص206.

2– عبد القاهر الجرجاني : الدلائل ، ص150.

وقد تعددت أشكال الحذف ؛ فهناك حذف الحرف ، وحذف الفعل ، وحذف الاسم ، « وللحذف أغراض ومواضع حصرها البلاغيون ، إلا أن مواضعه يصعب حصرها ؛ إذ تتصل بمواقف فنية مدركة من خلال الموقف ، كما أنه لا يمكن حصر أغراضه»[1] ، فالخطاب الأدبي أوسع مساحة ، وأشد تعقيدا ، وأعمق غورا من أن تضبطه الحدود.

وفي القصيدة صور للحذف كثيرة نستعرضها فيما يلي:

1-حذف الحرف. أ/حذف همزة الاستفهام: لم يرد إلا مرة واحدة ، لكن حذفه كان ذا دلالة عميقة ، وبخاصة وأنه وقع في بداية النص إذ تقول الخنساء:

قَذىً بِعَينِكِ أَم بِالعَينِ عُوّارُ   أَم ذَرَفَت ...؟!.

والأصل هو: أقذى بعينك؟. فحذفت الهمزة ، ودل عليها السياق الذي انطوى على الكلمة "أم" الدالة على الاختيار ، وهنا الاختيار جاء بين القذى وبين العوار وبين الدمع ، وأكبر الظن أن الشاعرة لا تريد الاختيار بين هذه الأمور الثلاثة ، إنما أرادت أن تجمعها كلها في أمر واحد ، هو أكبر من القذى ومن الدمع ومن العوار ، وبما أنه كذلك فهي تصبو إلى تصوره ، فجاءت بهذا الأسلوب (الهمزة+أم) ، لكننا نعلم أن الشاعرة تعلم ما ألم بعينها ، فلماذا السؤال إذن؟! إن السؤال يتطلب – دائما- المشاركة في حل اللغز وتبيين الغامض ، وإحضار الغائب و..إلخ ، فالشاعرة هنا أرادت أن نشاركها حالتها ، فنتفاعل معها ، ثم لما أحست بحيازتها إيانا حذفت همزة الاستفهام لتقرر تقريرا الحالة التي تلم بعينها من جراء فقدان قرتها "صخر". فنحن نشعر – بعد هذا – أن الشاعرة تجنح إلى التقرير ، وتتجاهل المعلوم ، وكل هذا من أجل أن تلفت انتباهنا ، وتحاصرنا فنتبعها متأثرين مستسلمين رغبة في معرفة حالتها ، وشفقة عليها.

ب/حذف حرف النداء: ورد حرف النداء مرة واحدة في النص ، ولم يحذف إلا مرة واحدة، وذلك في قول الشاعرة:

يا صَخرُ وَرّادَ ماءٍ قَد تَناذَرَهُ   أَهلُ المَوارِدِ ما في وِردِهِ عارُ

فالخنساء لم تناد صخرا إلا هنا ؛ حيث وجهت إليه الخطاب ، وكأنه حي ماثل أمامها ، واستعملت حرف النداء (يا) الذي يصلح للقريب والبعيد أيضا ، فقالت: "يا صخر" ثم حذفت الأداة لما أرادت ذكر صفة من صفات صخر تناديه بها "وراد ماء" ، والماء هو الموت هنا ، أي "يا وراد ماء/موت" ، أليس هو "حمال ألوية ، شهاد أندية للجيش جرار؟!.

1- د.مختار عطية : التقديم والتأخير ومباحث التركيب بين البلاغة والأسلوبية ، دار الوفاء ، مصر 2005 ، ص 112 ،113.

لقد نادت الخنساء أخاها مرة واحدة ظاهرة لأنه عاش مرة واحدة ، ولا يمكن أن يكون لها أخ آخر بمنزلته ولا غيره ، ثم حذفت الأداة مرة واحدة ، لأن صخرا ككل البشر يذوق الموت مرة واحدة ، وهي كافية أن تجعل الشاعرة تبلغ درجة من الحزن لا يجدي معها صبر ولا سلوان.

2-حذف الاسم: من الأمور التي اطرد حذفها في النص نجد "الضمير" الذي يقع أحيانا فاعلا وأحيانا أخرى مبتدأ. وهو حذف مشروع وله فائدته ، والسياق كفيل بفضح هذه وذاك.

إن الأفعال: "ذرفت – تبكي (البيت الثالث) ، يسيل ، ترتع ، ادكرت ، تسمن ، رتعت ، يمشي ، أُصيب ، يمنع ،...إلخ" لم تذكر فواعلها ، ودلَّ على حذفها السياق ، إن هذا الحذف دليل على اختفاء فاعلية "صخر" في الحياة ، وفقدان الشاعرة لذتها وهناءنا الذي كان صخر منبعه ، هذه واحدة ، وواحدة أخرى تتجلى في عظم المحذوف ؛ فإن الأمر المغيب أو المستتر إن لم يكن مرغوبا فيه فهو مرهوب منه بالضرورة ، فالأمر عظيم في الحالتين كلتيهما.

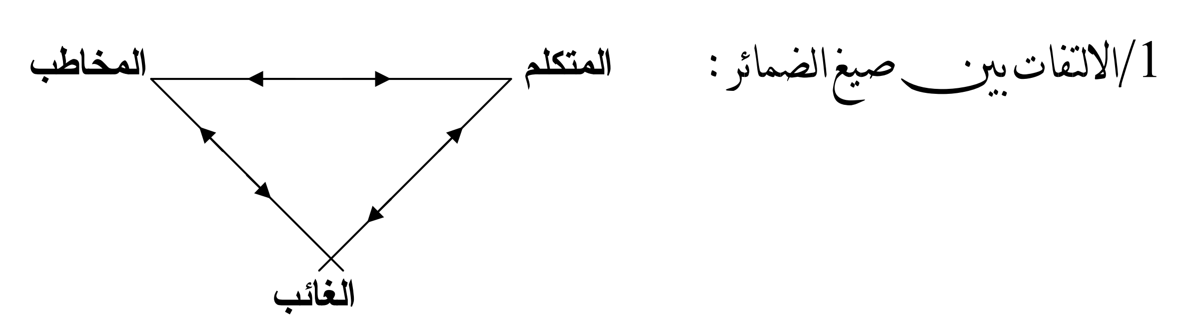
ونجد أيضا الأخبار التي حذفت ضمائر المبتدأ منها وهي:... صُلبُ النحيزة ، ...وهاب ، جريء الصدر ، مهمار ، جلد ، جميل المحيا ، كامل ، ورع ، ... مسعار ، حمال ألوية ، هباط أودية ، شهاد أندية ، جرار للجيش ، نحار راغية ، ملجاء طاغية ، فكاك عانية ، جبار للعظم ، مطعم القوم ، في الجدوب كريم الجد ، ميسار ، مثل الرديني ، جهم المحيا ، مورث المجد ، ميمون نقيته ، ضخم الدسيعة ، مغوار ، فرع لفرع ، جلد المريرة ، فخار،طلق اليدين ، أمار ، ...إلخ. فهذه كلها أخبار لمبتدأ محذوف تقديره "هو" أي صخر ، ولقد جاوز عدد المرات التي حذف فيها المبتدأ الثلاثين مرة ، إن صخرا لا يموت في نفس الخنساء مرة واحدة بل هو يموت أكثر من ثلاثين مرة ، أي أنه قدر عدد أبيات القصيدة الستة والثلاثين ، وإذن فالخنساء لا تقول شعرا إلا لتخبر موت أخيها وعن فجيعتها فيه ، إن البيت عندها هو نعشه ، والقصيدة قبره.

الالتفات: تمثل مقولة الإلتفات ظاهرة بلاغية جليلة ، وسمة أسلوبية مهمة ، ولقد تفطن لها علماء العرب القدامى ؛ فنظروا لها ، وطبقوا آلياتها على القرآن الكريم ، و على النصوص الشعرية .

ويعدّ الجاحظ من العلماء الذين نبَّهوا على قيمة أسلوب الإلتفات في الخطاب وفي المتلقي ، إذ يقول:« ... ومتى لم يخرج السامع من شيء إلى شيء لم يكن لذلك عنده موقع»[1] ، فنبه إلى ضرورة أن ينوع الباث في أساليبه ليؤثر في المخاطب ، ويوصل إليه رسالته.

ولعل ابن الأثير قد بسط الكلام عن هذه الظاهرة ، فخصها بباب في كتابه "المثل السائر" ، يقول:« وهذا النوع خلاصة علم البيان التي حولها يدندن ، وإليها تستند البلاغة ... وحقيقته مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه وشماله ... وكذلك يكون هذا النوع ... لأنه ينتقل فيه عن صيغة إلى صيغة ... ويسمى أيضا "شجاعة العربية" ، و إنما سمِّي بذلك لأن الشجاعة هي الإقدام ؛ وذاك أن الرجل الشجاع يركب ما لا يستطيعه غيره ، ويتورَّد ما لا يتورَّده سواه ، وكذلك هذا الالتفات في الكلام ..»[2] ، وينقسم حسب رأي "ابن الأثير" إلى ثلاثة أقسام ، لم تشمل كل صور الالتفات و التي بسطتها الدراسات المعاصرة بسطا ؛ إذ جعلت من الظاهرة أسلوبا يحتوي جل صور الإنزياح ؛ كالتقديم والتأخير ، والاعتراض والحذف والإيجاز والإطناب ، والتذكير والتأنيث ، والتعريف والتنكير ، والوصل والفصل ، وفي الإيقاع ، ودلالة الفعل الزمنية ، وفي العدد ، والضمائر ، والعلامة الإعرابية ، وما إلى ذلك [3] ، مما يجعل هذه الظاهرة أوسع مما نتصور ! ويمكن حصر صور الالتفات كالاتي[4] .

1/الالتفات بين صيغ الضمائر :



1- الجاحظ: البيان والتبيين ،ج1 .ص 143.

2- ابن الأثير : المثل السائر، تح : محمد محيي الدين عبد الحميد ، المكتبة العلمية ، لبنان (د ، ت) ج2 ، ص 03.

3- انظر: جمال حضري : الانزياح في شعر صلاح عبد الصبور (رسالة ماجيستير مخطوطة) جامعة الجزائر ، 2000، ص 09.

4- انظر : محمد مشبال ، مرجع سابق ، ص 64 ، 65 .

2/الالتفات بين صيغ الأفعال :

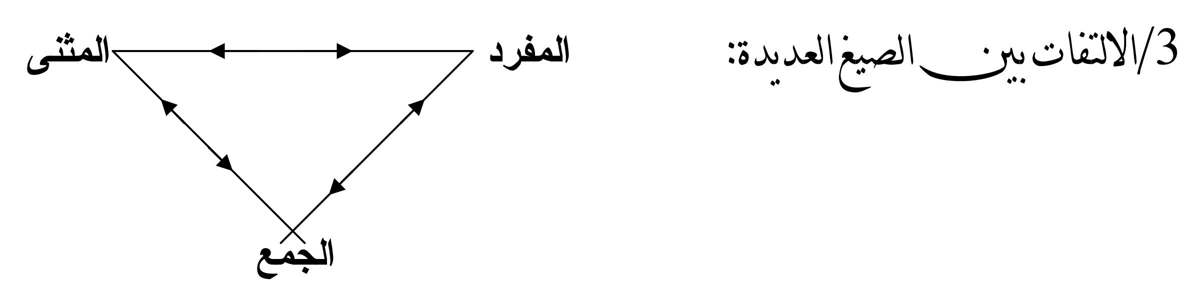
أ/من الماضي إلى الأمر .

ب/من المضارع إلى الأمر .

ج/الإخبار عن صيغة الماضي بالمضارع.

د/الإخبار عن صيغة المضارع بالماضي.

3/الالتفات بين الصيغ العديدة:



ولعل أسلوب الالتفات قد نال أهميته وفائدته من جراء هذه التنويعات اللطيفة ، التي تأنس إليها نفس المتلقي وتنتعش ، ومن هنا يظهر أثرها الجمالي والأسلوبي المتميز ، وتظهر قدرة الشاعر في التعامل مع نصه ، ومع قارئه أيضا . فما مدى استثمار الخنساء لهذه السمة الأسلوبية في قصيدتها ؟ . سنحاول تبيين ذلك ودراسته باختصار ،وفق ما وضح آنفا:

1/الالتفات بين صيغ الضمائر: ويتجلى ذلك في قول الخنساء :

قذى بعينك ... أم ذرفت ... ؛ فانتقلت من المخاطب إلى الغائب.

كان عيني لذكراه إذا خطرت ... ؛ التفات عن المتكلم إلى الغائب.

وفي الحروب جرئ (البيت 8) ثم تقول:يا صخر (البيت 9) ؛ من الغائب إلى المخاطب.

ثم تلتفت في البيت الموالي إلى الغائب : مَشى السَبَنتى إِلى هَيجاءَ مُعضِلَةٍ ...وبينما هي تتكلم عن الناقة إذ تنتقل إلى الحديث عن نفسها (البيت 14) ، ثم إلى الحديث عن صخر (الغائب): وَإِنَّ صَخراً لَوالينا وَسَيِّدُنا...

ثم تقول : فَقُلتُ لَمّا رَأَيتُ الدَهرَ... ... وَحدَهُ يُسدي وَنَيّارُ .

لَقَد نَعى اِبنُ نَهيكٍ لي أَخا ثِقَةٍ ... فهي هنا انتقلت من المتكلم إلى الغائب ثم إلى المخاطب . وفي البيت الموالي (23) تعود إلى صيغة المتكلم "فبت ساهرة" ثم ما تلبث أن تعود إلى صيغة الغائب (البيت24) : لَم تَرَهُ جارَةٌ يَمشي بِساحَتِها ...".

ولا شك أن الخنساء كانت تنتقل من صيغة إلى أخرى انتقالا يشعرنا بقلقها وحيرتها ، واضطراب نفسها ، التي ما استطاعت أن تطمئن وتسكن لشدة الفجيعة ، وعمقها ، وهل يسكن البحر وقد ألوت به الرياح والتيارات؟!

غير أن صيغة الغائب كان لها النصيب الأوفى ؛ إذ الحديث هنا عن صخر (المرثي) ، وهو ما يناسب المقام ، ثم تأتي صيغة المتكلم في المرتبة الثانية ؛ ذلك أن الشاعرة هي الباثة ، وهي التي تعبر عن نفسها ، أما المخاطب فقد كان قليلا ، وهذا يناسب غياب "صخر".

2-الإلتفات بين صيغ الأفعال: يمكن التمثيل له بما يلي:

خطرت ، يسيل(البيت 2) ، من الماضي إلى المضارع .

تبكي ، ولهت (البيت 3) ، من المضارع إلى الماضي .

تبكي ، حق لها (البين 5) ، من المضارع المبني للمعلوم إلى الماضي المبني للمجهول .

ترتع ، ادكرت (البيت 12) ،من المضارع إلى الماضي .

لم تره (البيت 24) ، الإخبار عن صيغة الماضي بالمضارع (المضارع المقلوب إلى ماضٍ).

ليبكه مقتر أفنى ...(البيت 29) ، من الأمر (صيغة المضارع المقرون بلام الأمر) إلى الماضي .

لا يمنع القوم ... ولا يجاوزه (البيت الأخير) وهذا تعبير بالمضارع عن صيغة الماضي؛ إذ الشاعرة تسرد ما كان عليه أخوها ...

إن الشاعرة تنتقل من الماضي إلى المضارع لتعيد تصوير أخيها في حاضرها/حاضرنا، وكأنها تشك في رحيله ، حتى إذا أيقنت و أحست بأنها قصرت في حقه عادت إلى الماضي لتعيش مع أخيها عيشة الذكريات ؛ ففيها فقط يوجد "صخر" ، ثم عادت إلينا لتسرد علينا ذكرياتها من دون أن تنسى شجونها المزمزمة.

3-الالتفات بين الصيغ العديدة: وذلك من خلال ما يلي :

كأن عيني.......... ....على الخدين ، من المفرد إلى المثنى .

لفعل الخير.......... ....بالخيرات أمار ، من المفرد إلى الجمع.

إن استعمال الشاعرة لكلمة (عيني) مفردةً دليل على وحدتها هي في فجيعتها ، ونحن نعلم –أيضا– أن العين يعبر بها عن الشيء العزيز الأثير إلى النفس ، وكذلك كان صخر عزيزا ، مقربا ، لا مثيل له،ولا بديل عنه ، مثله مثل العين . ثم عبرت الشاعرة بالمثنى

لما ذكرت الخد لتبين مدى غزارة الدمع المنفجر من عينها ، فلو عبرت بالمفرد(أي ذكرت الخد مفردا) لما تسنى لها أن تعبر عن بكائها الكثير على أخيها الذي كان يفعل الخير ويأمر بالخيرات،ولنلاحظ معا كيف استعملت الخنساء كلمة (الخير) مفردة ثم مجموعة ؛ فصخر كان يفعل الخير لأنه إنسان لا يستطيع أن يعمل أكثر من عمل مرة واحدة وفي وقت واحد ، فيعمد إذّاك إلى الأمر بالأعمال النافعة ، فهو يفعل الخير بجوارحه وبلسانه أيضا .

بعد هذا العرض المختصر لأسلوب الالتفات ، يحق لنا أن نتساءل عن كثرة التفات الخنساء وسرعته.

ومن الواضح أن ذلك كان دليل حيرة وشعور بالوحدة ، وإحساس بالحزن الممض؛ فالشاعرة تلتفت مضطربة لا تثبت على هيئة ، سريعة لا تهدأ لحظة ، ولقد يتخيل القارئ صورتها ، فلا ترتسم في ذهنه إلا صورة امرأة عجوز والهة ، تتمايل يمينا وشمالا ، يكاد رأسها يفارق جسدها حزنا واضطرابا ؛ فهي أشبه بالطائر المذبوح يتخبط في دمائه.

العدول في الصورة: تعد الصورة من أهم مقومات الشعر ؛ بها تأخذ القصيدة شاعريتها. وتتأكد للشاعر براعته. والصورة مصطلح عام يتضمن التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز والإيحاء والرمز ، وكل ما من شأنه أن يرسم في ذهن المتلقي لوحة يتقراها بذوقه ، فيهتز لها ؛ ذلك أن الصورة عدول عن صورة الحياة الواقعية.

1-التشبيه: وهو« بيان أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة»[1]

وقد ورد في القصيدة مرات عديدة ، وذلك في قول الشاعرة:

- كأن عيني...فيض يسيل (البيت2).
- كأنه (صخر) علم (البيت17).
- مثل الرديني... كأنه تحت طي البرد أسوار (البيت28).
- ... مهلكة كأن ظلمتها...القار (البيت35).

ومن الملاحظ أن هذه التشابيه جاءت عادية ؛ يتكون – أغلبها– من مشبّه ومشبّه به وأداة للتشبيه (كأن ، مثل) ، و هي كلها تشابيه حسية على عادة الشعراء الجاهليين .

1- علي الجارم ، مصطفى أمين : البلاغة الواضحة ، دار المعارف ، مصر ، ط1966/5 ، ص20.

إن استعمال الشاعرة التشبيه العادي دليل على أن الشجاعة والمروءة والكرم أمور طبيعية عادية في شخصية صخر ، كما أن الحزن والحنين أمسيا أمرين طبيعيين وعاديين في شخصية الخنساء. وحسب التشبيه أن يلعب هذا الدور المهم ، على بساطة صورته التي ورد عليها ، ولو كان تمثيليا أو ضمنيا أو بليغا لكان أبلغ وأشد تأثيرا. لكن للخنساء الشاعرة الحق في استعمالها أسلوبها كيف شاءت.

2-**الاستعـــارة:** هي« نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض»[1] ، وهي« نوع من التغيير الدلالي القائم على المشابهة»[2] ، من أجل ذلك بات وجودها في النص الشعري أمرا ضروريا. فما مدى وجودها في قصيدة الخنساء هذه؟.

استعانت الشاعرة بالاستعارة أحايين ليست بالقليلة ولا بالكثيرة ، فوظفتها حيث دعت إليها الحاجة. وقد وردت في قولها:

- للحروب غداة الروع مسعار (البيت 18) ، وهي استعارة مكنية ؛ إذ شبهت الحرب بالنار ، وحذفت المشبه به، ولا يقدر على إشعال نار الحرب إلا شجاع جريء صبور ، وصخر كفيل بذلك.
- تضيء الليل صورته (البيت 29) ، وهي استعارة مكنية ، إذ شبهت صخرا بالشيء المضيء النير (بدر أو نجم أو مصباح) وحذفت المشبه به ، وجاءت هذه الاستعارة لتبين جمال صخر.
- وحده يسدي ونيار (البيت 21) ، وهي استعارة مكنية ؛ إذ شبهت الدهر بالإنسان الحائك ، فحذفت المشبه به ، فالدهر هو الذي نتململ في ثنايا ما هو مقدر لنا.
- مشى السبنتي (البيت 10) ، وهي استعارة تصريحية ؛ إذ شبهت صخرا بالأسد.
- للدهر إحلاء وإمرار (البيت 14) ، وهي استعارة مكنية ؛ إذ شبهت الدهر بالشراب الذي يتصف بالحلاوة أو المرارة ؛ فنلتذ به أو نمجه...
- حالفه بؤس (البيت 34) ، وهي استعارة مكنية ؛ إذ شبهت البؤس بالإنسان ، فهو يحالفه ، والحلف ميثاق واجب التنفيذ ، وينبغي الإذعان لشروطه.

1- أبو هلال العسكري : الصناعتين ، ص 295 .

2- ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي ، ص250.

إن الاستعارة هنا جعلت المعنى أكثر ثراء ، وأشد دلالة ، وأبقى أثرا ، فهي« ظاهرة حركية ، تتشابك فيها الحركة الفكرية والحركة النفسية ، وتتقاطعان بدورهما مع الحركة اللغوية، وينتج عن ذلك كله حركة كلية»[1] هي التي استطاعت الخنساء أن تبثها فينا ، فنهتز تأثرا بها ، ونتجاوب معها شفقة عليها.

3-الكناية: وهي« كل لفظة دلت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز بوصف جامع بينهما»[2] ، وهي بهذا يكون لها دورها الفعال في البناء الشعري ، وبخاصة إذا وردت حيث ينبغي لها. وهو الأمر الذي نلمسه في قصيدة الخنساء ؛ إذ طفحت على سطحها الكناية ؛ فوردت مرات كثيرة ، خادمة للنص ، مؤثرة في المتلقي ، ومنها :

- قذى بعينك : كناية عن الحزن ؛ جريء الصدر ، كناية عن الشجاعة.
- حمال ألوية ، هباط أودية ، شهاد أندية : كناية عن الشجاعة.
- نحار راغية ، للعظم جبار : كناية عن الكرم.
- لم تره جارة يمشي بساحتها لريبة... : كناية عن العفة والمروءة.
- لا تراه وما في البيت يأكله : كناية عن القناعة.
- مطعم القوم شحما عند مسغبهم : كناية عن الكرم والإيثار.
- آباؤه من طوال السمك : كناية عن النسب الرفيع.
- طلق اليدين : كناية عن الكرم والسماحة.
- لا يمنع القوم إن سالوه خلعته : كناية عن الكرم...
- لكنه بارز بالصحن مهمار : كناية عن الكرم.
- فرع لفرع غير مؤتشب : كناية عن النسب الأصيل.
- لا يجاوزه بالليل مرّار : كناية عن اشتهاره بالكرم و إغاثة اللّهفان...

إن هذه الكنايات التي احتفل بها النص ، لتزيد في شاعرية القصيدة ، وتغني معانيها ، وتعمق دلالاتها وتؤكدها.

وإن الخنساء وقد أكثرت من استعمال الكناية التي تصلح للمجاز كما تصلح للحقيقة ، إنما أرادت أن تبعث صخرا من جديد ، فهو كالكناية يصلح أن يكون موجودا ، وهو غائب .

1- المرجع السابق ، ص254.

2- ابن الأثير : المثل السائر ، ج2 ، ص182.

ثم إن الخنساء أرادت أن تجمع بين عالمها (الحقيقي) وعالم أخيها صخر (المغيب) ، فتسكن نفسها ، وتطمئن روحها إلى حين.

التفريع: وسماه بعض البلاغيين القدامى "النفي والجحود" لأن جملته تبدأ باسْمٍ منفي ثم يأتي خبر هذا الاسم على شكل جار ومجرور.« وهذا أسلوب في التصوير عرفه الشعر العربي ... وهو من التشبيه ، وإن لم يدخلوه فيه ؛ لأنهم لم يجدوا المشابهة بين الطرفين كما ألفوها ، وإنما هناك علاقة بين صورتين تجعل الصفة في المشبه به أعظم من المشبه»[1] . وقد استخدم الأعشى – وهو معاصر للخنساء- هذا الأسلوب كثيرا[2] لقدرته على نقل رؤية الشاعر في صور لا تبالي بحدود البيت الشعري « فالأبيات تشكل وحدة في المعنى لا تتم فيها إلا بقراءة الجار والمجرور ... ولذلك يظل البيت الذي يبدأ بالنفي مفتقرا إلى الجار والمجرور حتى يتم المعنى ، وتمام المعنى هنا يعني أن الأبيات تتلاحم وتترابط لتشكل المعنى الذي يريد الشاعر أن يعبر عنه»[3] .

وقد تجلى أسلوب التفريع في قول الشاعرة:

وَما عَجولٌ عَلى بَوٍّ تُطيفُ بِهِ ... لَها حَنينانِ إِعلانٌ وَإِسرارُ
تَرتَعُ ما رَتَعَت حَتّى إِذا ادَّكَرَت ... فَإِنَّما هِيَ إِقبالٌ وَإِدبارُ
لا تَسمَنُ الدَهرَ في أَرضٍ وَإِن رَتَعَت ... فَإِنَّما هِيَ تَحنانٌ وَتَسجارُ
يَوماً بِأَوجَدَ مِنّي يَومَ فارَقَني ... صَخرٌ وَلِلدَهرِ إِحلاءٌ وَإِمرارُ

فهذه الأبيات تبدأ باسم منفي بـ "ما" الحجازية العاملة عمل "ليس" ، وهذا الاسم (عجول) هو اسمها ، أما خبرها فهو اسم التفضيل "أوجد" الذي دخلت عليه "الباء" الجارة. وبين الاسم والخبر ترتسم لنا صورة تلك الناقة العجلى والحيرى ، والتي لها حنين تسر بعضه وتعلن بعضه الآخر ، غير ناسية أن لنفسها عليها حقا ؛ فهي تأخذ نصيبها من الأكل والشرب ، ولا ينغص عليها حياتها إلا تذكرها ولدها ، إذّاك لا تراها إلا بين إقبال وإدبار كأنها لم تخلق إلا للقلق والحيرة والحنين ، إن هذه الناقة البائسة الحزينة ليست بأشد حزنا ، ولا أكثر بؤسا من الخنساء، حينما فارقها أخوها "صخر" ، الذي كانت به الحياة حلوة فأصبحت مرة ، وكانت هنيئة فأمست بائسة.

1- أحمد مطلوب : الصورة في شعر الأخطل لصغير ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، الأردن 1985 ، ص38.
2- انظر : ديوان الأعشى : دار صادر ، لبنان . ص 48 ، 49 ،83 ، 89 ، 109 ،143 ، 145 ، 152 ، 156 ..الخ .
3- موسى ربابعة : قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي ، دار الكندي / مكتبة الكتاني ، الأردن 2001 ، ص105.

إن هذه الصورة التي رسمتها الشاعرة ما كانت لتظهر جلية عميقة مؤثرة ، لولا أسلوب التفريع ، الذي جعلها وحدة متكاملة ، جعلتنا نتجاوز فكرة أن الشعر القديم يعتمد وحدة البيت. والحق أن « البيت العربي ليس مستقلا لأنه لا يتوفر على أي رابط مع الذي يليه ، بل لان بإمكانه أن ينسلخ عنه دون أن يصيبه بتر ... فالقصيدة... سلسلة متصلة ، ومجموع يندرج ضمنه البيت هذا الأخير لا يحمل – فقط– معنى تقدم فيه الرسالة دفعة واحدة ، ولكن يعلن أيضا عما يأتي لاحقا من الخطاب... »[1] .

ومهما يكن من أمر ، فان أسلوب التفريع يؤدي دورا مهما في التعبير عن رؤية الباث في أسلوب قصصي يهتم بالتفاصيل ؛ ويعمل على ربط الأبيات بعضها ببعض ، وبذلك تتم عملية نقل الشحنة العاطفية من الباثّ إلى المستقبل على أكمل وجه وأحسن وسيلة.

وإذا كان أسلوب التفريع قليلا في القصيدة ، فإنه –مع قلته– قد أدى مهمته التي وظف من أجلها.

ولقد أحسب –أخيرا– أن هذا الأسلوب هو نوع من التهرب من حجم المأساة التي ألمت بالشاعرة ؛ فهي تلتمس لها مهربا أو مشاركا يخفف عنها بعض المعاناة ؛ فاستقدمت هذه الناقة –المعروفة في الشعر الجاهلي– عموما– بقوة التحمل ، وشدة الجلد ، ورهافة الحس ، وهذه صورتها –تقريبا– في الأدب الجاهلي– وحملتها نصيبا من أساها وحزنها ، لتحس إذّاك بالسكينة والطمأنينة ! لكن أنّى لها والفجيعة بحر طامٍ ، وليل دامس ؟! ليس لها من مفر ؛ وآية ذلك أن أسلوب التفريع ورد مرة واحدة في القصيدة ، ولم يشمل إلا أربعة أبيات فقط. انه – إذن– الهروب إلى حين ، والعودة من قريب ، وهذا ما يضاعف حجم المعاناة .. وهو – ربما– ما تريد الشاعرة أن نفهمه من استعمالها لهذا الأسلوب ، إننا– إذن– لم نكتشف جديدا ، بل وقعنا في شرك الشاعرة التي عرفت كيف تحوي المتلقي ، وتأسره بهذا الفرّ والكرّ ، ولا عجب أن تكون فارسة في الشعر ، إذ كان أخوها فارس حرب..

1– جمال الدين ابن الشيخ : الشعرية العربية ، ترجمة : مبارك حنون ، محمد الوالي و محمد أوراغ ، دار توقال للنشر، المغرب ط 1 / 1996 ، ص191.

الاعتراض: علم أن الكلام صورة للفكر ، وتعبير عن النفس ؛ سلامته من سلامتهما ، وفساده من فسادهما ، فإذا تداخل بعضه في بعض ، ولم يفصح عن فائدة حكمنا أن لافظه ذو فكر غامض ، ونفس مضطربة.غير أن الكلام قد يتداخل أحيانا كثيرة فيفيد إفادة عظمى من حيث أن قائله تتنابه فكرتان: إحداهما أساسية والأخرى ثانوية ، فيخرج كلامه كذلك ، وهذا هو "الاعتراض" ، و لقد عرِّف بأنه « كل كلام أدخل فيه لفظ مفرد أو مركب ، ولو أسقط لبقي الأول على حاله... ويكون بين القسم وجوابه ، وبين الصفة والموصوف ، وبين المعطوف والمعطوف عليه ، وأشباه ذلك مما يحسن استعماله ... »[1] .

وفي القصيدة منه القليل ، فقد ورد ضمن الأبيات الأولى منها في قول الشاعرة:

1- كَأَنَّ عَيني -لِذِكراهُ إِذا خَطَرَت- فَيضٌ يَسيلُ عَلى الخَدَّينِ مِدرارُ (البيت الثاني)

فالتركيب (لذكراه إذا خطرت) ورد معترضا ضمن اسم كأن (عيني) وخبرها (فيض) ، وهو - وإن أمكننا حذفه مع المحافظة على المعنى الأساسي- يفيدنا ويعمق تصورنا للحالة التي تشعر بها الشاعرة ، وكأنها -هنا- تحضنا على تذكر صخر والبكاء معها..

2- تَبكي لِصَخرٍ -هِيَ العَبرى وَقَد وَلَهَت- وَدونَهُ مِن جَديدِ التُربِ أَستارُ (البيت الثالث)

جملة (هي العبرة وقد ولهت) هي جملة اعتراضية وردت بين الحال وصاحبه ، إذ الشطر الثاني من البيت هو جملة حالية ، والواو في بدايته هي واو الحال ..

3- تَبكي خُناسٌ عَلى صَخرٍ -وَحُقَّ لَها- إِذ رابَها الدَهرُ إِنَّ الدَهرَ ضَرّارُ (البيت الخامس)

جملة (وحق لها) جاءت معترضة ، وهي هنا تبين ضرورة البكاء على صخر ، وكأن الشاعرة لِيمَت على ذلك ، فأرادت - هنا- أن تدافع عن ردة فعلها إزاء فاجعتها.

يبدو أن الاعتراض في هذه الأبيات لم يأت متكلفا ولا مقحَما ، بل هو يضيف زيادة معنى ، ويغني النص ، ويفيد المتلقي ، بل هو يربطه بخيوط شفافة لكنها قوية ، ويبدي لنا صورا يخيل إلينا - أول وهلة- أنها زائدة وهامشية ، غير أنها مؤثرة تأخذنا من بعيد .

وإذا كان الاعتراض يخص اللفظ لا المعنى فإنه - وبخاصة في نص الخنساء هذا- ورد فأفاد الكلام وقواه وسدده وحسنه ، وإننا لو حذفناه و أعرضنا عنه لما حصلنا على تلك التلميحات السحرية والإشارات الخفية .

1- ابن الأثير: المثل السائر ، ج 02. ص172.

التّوكيـــــــــد: يبدو أن الخنساء قد كانت مولعة بهذه السمة الأسلوبية والبلاغية ولعا شـــديدا ؛ فهي تستعملها بطرق شتى في تراكيب مختلفة ، من دون أن نلاحظ إقحاما ، أو نشعر ببـــرودة التكلف؛ فالشاعرة – مذ نبغت في الشعر – همها الوحيد هو الإشادة بأخيها صخر ، الذي فجعت به ، فهي تقرر صفاته ثم تؤكدها لتستنفد مرارة الفقد ، وحرارة الأسى..

ولقد نلمس التوكيد في النص فنجده كثيرا متنوعا ؛ فحينا نجده معروضا بـــ(إنّ) التوكيدية مقرونا باللام ، وحينا نشعر به من خلال التكرار (كما لاحظنا في الفصل الأول) ، وحينا من خلال ورود صيغ دالة على الاتصاف الشديد ببعض صفات المروءة والكمال ، وحينا آخر عن طريق النفي والإيجاب...إلخ.

وسنتعرض لكل هذه الطرق بشيء من التحليل ، وأولها هو استعمال (إن) التوكيدية ، وقد ورد كثيرا فيما يلي:

1- إن الدهر ضرار: فـــ (إنّ) حرف مشبه بالفعل غرضه التوكيد. (البيت 5).

2- ... فإنما هي إقبال وإدبار

3-... فإنما هي تحنان وتسجار

} استعمال (إنما) الكافة والمكفوفة ، هي أيضا تفيد القصر وهو لا يخرج عن إطار التوكيد.

4-وَإِنَّ صَخراً لَوالِينا وَسَيِّدُنا   وَإِنَّ صَخراً ... لَنَحّارُ (البيت 15).

وَإِنَّ صَخراً لَمِقدامٌ ...   وَإِنَّ صَخراً ... لَعَقّارُ (البيت16) .

وَإِنَّ صَخراً لَتَأتَمَّ الهُداةُ بِهِ   ...   (البيت 17) .

فـــ (إن) ها هنا لها وظيفة التوكيد ، فقد وردت متتابعة لتزيد التأكيد تأكيدا ، وتقطع ريب المرتابين ، مع الإشارة أن (إن) وردت مقرونة بـــ (لام) التوكيد ، « وورود لام التوكيد في الكلام لا يجيء إلا لضرب من المبالغة ، وفائدته أنه إذا عبّر عن أمر يعزّ وجوده ، أو فعل يكثر وقوعه جيء باللام تحقيقا لذلك »[1] . وإنها لكذلك في الأبيات السابقة .

ولقد ورد التوكيد – أيضا –عن طريق الصيغة ؛ فصيغ المبالغة – كما لاحظنا سابقا –دالة دلالة كبرى على تأكد اتصاف صخر بما وصف به من شجاعة وكرم وعفة وبأس ...الخ .

1- المرجع السابق : ج 02. ص52.

كما إن لأسلوب التقديم والتأخير –كما رأينا– وظيفة توكيدية ، انظر مثلا إلى قول الشاعرة ، (بالعين عوار ، للحروب مسعار ، للجيش جرار ، للعظم جبار ، بالخيرات أمار ... الخ) .هذه الجمل كلها – وغيرها كثير– يقع فيها التقديم و التأخير قصد التأكيد ، ثم إن لأسلوب "التفريع" دورا – هو الآخر – في تأكيد ما تقرره الشاعرة من أخبار ، وما تصوره من حزن وأسى .

وللتكرار – كما لاحظنا في الفصل الأول – دلالة في التأكيد أيضا ، ودور خطير في تثبيتها . إن صخرا – إذن– قد تأكدت لنا صورته ، وثبتت عندنا أخباره ، وإن نص الخنساء هذا يضج بصور التوكيد غير متكلفة ولا مقحمة ، وهي مختلفة ، شتى –كما رأينا – ، كلٌّ حمل على عاتقه ما كلِّف به ، فأدى وظيفته دون تقصير ولا إفراط.

التجريـــــــد: يعد سمة أسلوبية وظاهرة بلاغية مهمة وهو« إخلاص الخطاب لغيرك وأنـت تريد به نفسك لا المخاطب »[1] وقد ورد في مطلع القصيدة إذ تقول الشاعرة:

قَذىً بِعَينِكِ أَم بِالعَينِ عُوّارُ ...

والخنساء إنما تقصد:" قذى بعيني أم بالعين عوار" ، فعدلت عن صيغة المتكلم إلى صيغة المخاطب وكأنها – منذ البداية– تريد التخلص من حالة البؤس التي تحيق بها ، أو البحث عمن يحملها عنها ، أو يواسيها أو يشاركها فجيعتها على الأقل.

لكن الشاعرة لم تستعمل هذا الأسلوب إلا مرة واحدة ، وهو – على أهميته لوروده في مطلع القصيدة – لا يتعارض مع أسلوب التوكيد الذي استعملته الشاعرة لتأكيد حالتها البائسة. لنقل إن الشاعرة تعيش حالة حيرة وتردد في بداية القصيدة ، ثم ما تنفك هذه الحالة في الانقشاع بنهاية البيت الأول ، لتقرر – فيما بعد– أزمتها الحادة وتؤكدها.

ولا ينبغي لنا أن نختم هذا المطلب دون الإشارة إلى هذا الانتقال اللطيف من " عينك " أي عين المخاطب ، إلى " العين " عموما ، ثم إلى " عيني " في البيت الذي يلي المطلع (كأن عيني...) ، إن الخنساء انتقلت بنا بلطف ، ولم تشأ أن تخض مشاعرنا خضا ، ونحن على عتبة عالم قصيدتها.

1- المرجع السابق : ج2 ، ص450.

التتميـــــــــم: وهذه السمة تدخل في باب الإطناب ، غير أنها مستحبة ، وبخاصة إذا صدرت عن شاعر يتقن حرفته. وحدُّها« هو أن توفي المعنى حظه من الجودة ، وتعطيه نصيبه من الصحة ، ثم لا تغادر معنى يكون فيه تمامه إلا تورده ، أو لفظا يكون فيه توكيده إلا تذكره »[1].
وطالما مثل العلماء القدامى لهذا اللون من البلاغة بقول الخنساء:

وَإِنَّ صَخراً لَتَأتَمَّ الهُداةُ بِهِ كَأَنَّهُ عَلَمٌ في رَأسِهِ نارُ

يقول صاحب الصناعتين: « فقولها: "في رأسه نار" تتميم عجيب.. قالوا ولم يستوف أحد هذا المعنى استيفاءها. »[2] . وكلام أبي هلال هذا يحتاج إلى من يوضحه أكثر ، وإلا بقي شهادة جامدة ، تقف بنا عن التمتع بشعر الخنساء.

ولا شك أن الشاعرة جاءت بهذه الزيادة اللطيفة قصد المبالغة بالمدح ، ولتبيين صفة كانت مختفية وراء صفة ذكرت ، فالجبل يمكن أن يكون علامة يُهتدى بها ، فإذا أظلم الليل كان لا بد أن يفصح هذا الجبل عن حيزه الجغرافي ليكون كذلك ، وهذا لا يتأتى إلا من خلال النار التي تخترق غيهب الليل فيهتدى بها.

ثم هناك نكتة طريفة في كل هذا ؛ فالجبل دليل قوة وصلابة وعلوّ ، ثم هذه النار التي لم تضرم في أسفله أو في سفحه ، وإنما كانت في قمته ، وهذا دليل سموّ وعلوّ أيضا ، وهي أيضا بنورها دليل على الوضاءة والجمال ، وبدفئها دليل على اللّطف والكرم ، وهذا كلّه إنما كان إشارة على "صخر" الذي تحلّى بكل تلك السجايا.

ولذا فالتتميم هنا بات أمرا حتميا ، ولم يعد زيادة يمكن الاستغناء عنها ، إذ لو فعلت لذهب رونق البيت ، وجفَّ رواؤه. ولئن لم ترد هذه السمة الأسلوبية إلا هنا ، غير أنها كانت لها قوتها التأثيرية والفنية المميزة.

1- أبو هلال العسكري : الصناعتين ، ص434.

2- المرجع نفسه ، ص436.

المعاجم الشعرية وأبعادها الدلالية:

لا نصّ بلا معجم ؛ « فالمعجم هو أحد المكونات البنيوية الأساسية في النص »[1] ، به تأخذ الرسالة شكلها ، وتؤدي وظيفتها ، وبه تتحدد هوية المرسل ، وينكشف مستواه الثقافي والاجتماعي و... لذا تتيح لنا دراسة المعجم فهما أكثر وأعمق للنص الذي يشكله.

إن المرسل الذي يحسن اختيار معجمه جدير أن ينتج رسالة تعبر عن نفسه ، وتؤثر في مخاطبه ؛ ذلك أنه يضفي على كلماته مسحة من ذاته ، فينقلها من وسطها القاموسي الجامد إلى وسط حيوي ؛ أي انه يمنح لها – إلى جانب دلالتها المعجمية- دلالة /دلالات أخرى ، مما يجعل الرسالة أكثر غنى ، وأبعد أفقا ، وأشد عمقا ، وبخاصة إذا كانت شعرا ؛ إذ « النص الشعري هو الفضاء الذي تعوم فيه دلالة اللفظ ، ويضيع فيه المعنى بما يعنيه من توحد لصالح التعدد والتنوع والغموض »[2] ، و« هذا هو هدف النص الأدبي ، وعلى هذا تصبح قيمته فيما تحدثه إشاراته من أثر في نفس المتلقي ، وليس فيما تحمله الكلمات من معان مجتلبة من تجارب سابقة أو دلالات مستعارة من المعاجم »[3] .

ولقد يحدث أن يكون لشاعرين/نصين معجم شعري واحد ، غير أن طريقة الاستعمال تختلف ؛ فبينما ينتج أحدهما قصيدة ، قد ينتج الآخر شيئا كالقصيدة وليس إياها ؛ فالمعجم الشعري –هنا- هو الذي يحدد تمايز النص ، ويبرز شاعرية الشاعر ، وبالمعجم يرتسم فضاء القصيدة ، وتتحدد أبعادها الدلالية وطاقاتها الإيحائية ، وما هذا إلا لتجاور الكلمات وتحاورها مع بعضها البعض ، مما يمكنها من اكتساب علاقات جديدة ، فتعدل عن بعض معانيها المعجمية ؛ لتذوب أخيرا في حقول دلالية [4] ، فلا يتم الكشف عن معناها إلا من خلال الكلمات المتصلة بها دلاليا ، وهذا الذي إليه نقصد في مبحثنا هذا.

وتقتضي دراسة المعجم تفتيت النص ثم تصنيف وحداته ، من دون أن ننسى وظيفتها في سياقها الذي كانت فيه ؛ فبه تتحدد دلالاتها ، على أننا لن ندرس جميع الكلمات المكونة للنصّ

1- نورالدين السد : تحليل الخطاب الشعري ...، ص110.

2- جمال حضري: ظاهرة الانزياح في شعر ملاح عبد الصبور...، ص334.

3- عبد الله محمد الغذامي: تشريح النص ، دار الطليعة ، بيروت ط01 /1987 ، ص12 ، 13.

4- يعرّف أحمد مختار عمر الحقل الدلالي ، بأنه «مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع تحت لفظ علم يجمعها» انظر ، علم الدلالة ، عالم الكتب ، مصر ط 04 /1993 . ص 76.

بل نكتفي ببعضها ؛ ذلك أن المعجم المزمَع دراسته لا بدّ أن « يكون منتقى من كلمات يرى الدارس أنها مفاتيح النص أو محورها الذي يدور حولها »[1] .

وإذا كان ذلك كذلك ؛ فقد اخترنا من قصيدة الخنساء جملة من الكلمات نعتقد أنها أهم من غيرها ؛ إذ تدخل في صميم موضوع القصيدة ، وقد حصرناها في الجدول الآتي:

معجم الفقد والحزن والتفجع	معجم الطبيعة		معجم الإنسان	
	الجماد	الحيوان	كمال الأخلاق/صفاته	ذاته
قذى ، عوار ، تبكي3x ذرف ، خلت ، ذكرى ، رنين ، راب ، حنين ، ادكر ، تحنان ، تسجار ، فارق ، نعى ، الوجد ، أفنى ، البؤس ، إمرار ، اللحد والرمس ، أصيب ، إقتار ، الوله ، العبرى	الماء، الأرض الوادي النجم ، الليل الأحجار،التراب الظلمة النار ، الدهر علم (الجبل) الأستار الساحة الدار ، البيت مقمطرات اللحد والرمس	السبنتي(النمر) الناقة: – العجول –البوّ (ولدها) – الراغية	الوالي ، السيد ، مقدام، كريم، جميل، جلد ، نحار ، حمال، ملجاء ، فكاك ، جبار، جرار، مسعار، كامل، شهاد ، هباط ، ورع،عقار،مورث المجد ،ميمون النقيبة، معمم ، الهداة، الداعين، الأحرار، الحادي ، المقتر ، المرار، طاغية...	الأهل ، الأخ، الأندية ، الجيش ، صخر، الخنساء طاغية ابن نهيك الآباء الجار والجارة النسب الشبيبة القوم أبو عمرو...

من الملاحظ أن بعض الكلمات قد تنتمي إلى أكثر من حقل ، وهذا دليل حيوية مضاعفة.

1– محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1986/2 ، ص58.

ونلاحظ – أيضا– أن المعجم الأول (الفقد ، الحزن والتفجع) يطلب المعجم الثالث (الإنسان) من خلال المعجم الثاني (الطبيعة) ؛ فمثلا نجد الخنساء استعملت الناقة قناعا لها لتبين مدى حنينها لصخر ، وحزنها عليه ، واستعملت السبنتى (النمر) لتبين مدى شجاعة أخيها ، وها هنا مفارقة عجيبة ؛ إذ كيف تحن ناقة إلى نمر ، وهو عدوها اللدود ، ووجوده نفي لها ؟!.إن الخنساء إذ فعلت ذاك ، فإنما تقصد الشجاعة في النمر ، ولا تقصد صفاته الأخرى ، فشبهت أخاها به ، وشبهت نفسها بالناقة ، وهي لا تقصد إلا صفة الحنان فيها ، وربما تعدتها إلى صفة الصبر. وبهذا تأتّى للخنساء أن تجمع بين العدوّين وتضعهما في مساحة واحدة هي مساحة للحب والحنين...

ومن الملاحظ –مرة أخرى– أن جل الكلمات قد اكتسبت دلالات أخرى إلى جانب دلالتها المعجمية التي تظل محتفظة بها ؛ فأصبحت أكثر غنى ، وأشد تعبيرا ، وأعمق تأثيرا ، ولنختبر بعضها –دون التعرض لها جميعا– اختصارا وتركيزا ، انظر الجدول الآتي:

الكلمة	دلالتها المعجمية	دلالتها التي عدلت إليها
الناقة	حيوان أليف	–رمز للرقة والحنان – رمز للصبر وقوة التحمل } مفارقة..
السبنتى	حيوان مفترس...	– رمز للشجاعة والجرأة والقوة...
صخر	اسم علم للمرثي	– الصلابة إذ هو حجر... – النجم/من خلال البيت23 كما لاحظنا سلفا.
النجم	كوكب مضيء يظهر ليلا	– الأنيس/صخر – الأمل – الحيرة والحاجة والخوف.
الليل	ضد النهار/الظلام	– الوحدة والعزلة. – مرتبط بالنوم ، والنوم هو الموت الصغرى إذن الليل مرتبط بالموت...

الكلمة	دلالتها المعجمية	دلالتها التي عدلت إليها
الأرض	كوكب	– الحياة – الانبعاث
الماء	بحار ، أمطار...	– الحياة.. – الموت } مفارقة (البيت09)
الدهر	الزمن وأحداثه	– المتصرف في أحوال الناس
الخنساء	اسم علم للراثية	– رمز للحزن... – رمز للوفاء... – صخر...
الأهل الدار	الأقارب... البيت...	– قد تأخذ معنى الدنيا...

لقد اتضح من خلال ما عرضنا أن الخنساء مكنت كلماتها من اكتساب معان ودلالات وإيحاءات إضافة إلى ما كان في حوزتها ؛ فكلمة الليل مثلا تقابل كلمة النهار ، غير أنها توحي بالوحدة والعزلة والخوف والهم والحيرة وبالموت أيضا ، وقد تكررت كلمة الليل في النص مرتين ، فكان الخنساء تعيش ليلين أي غربتين أو موتين ؛ موت أخيها وموت لذتها في الحياة.

أما لفظة الماء فقد وردت في سياق جعلها تحمل مفارقة بديعة ؛ ذلك أنها ترمز للحياة قال تعالى: ﴿وجعلنا من الماء كلَّ شيءٍ حيٍّ أفلا يؤمنون ﴾[1] . لكنها وظفت في سياق يجعلها توحي بالموت وترمز إليه: يا صَخرُ وَرّادَ ماءٍ قَد تَناذَرَهُ أَهلُ المَوارِدِ ما في وِردِهِ عارُ

فالماء هنا يحمل مفارقة: الحياة/الموت ، وإن صخرا إذا ورد الماء/الموت ، فقد اكتسب حياة خالدة بموته المشرف (ما في ورده عار).

1– سورة الأنبياء : من الآية 30.

أما الناقة ؛ فقد درج الشعراء في الجاهلية على ذكرها في أشعارهم ؛ يصفونها ويفخرون بها و... وإذا كانت ناقة طرفة بن العبد من أعسر النوق وأصلبها ، فإن ناقة الخنساء لا تعدو أن تكون ناقة حزينة بئيسة ؛ ذلك أن ناقة طرفة تمثل القوة والفتوة والبأس لأنه إنما أراد أن يعبر من خلالها عن ذاته ، بينما ناقة الخنساء فتمثل الضعف والعجز والبؤس لأنها أرادت –هي أيضا– أن تعبر عن ذاتها من خلال ناقتها.

الأهل : هم الأقرباء ، وقد كدنا نشعر أن أهل الخنساء كلهم قد انعدموا بموت صخر ؛ فلم يبق لها أحد تأنس إليه "إذ خلت من أهلها الدار". إن صخرا كان أهل الخنساء ، هو الأخ والأب والعم والخال ... هو كل شيء ، فلما مات مات الأهل كلهم.

لم يبق للخنساء إلا النجم تسامره وتراقبه ، غير أنه هو الآخر حالت دونه الأستار ، مما جعلنا نعتقد أن النجم هو صخر المغيّب تحت التراب /الأستار.

فَبِتُّ ســـاهِرَةً لِلنَجمِ أَرقُبُــهُ   حَتّى أَتى دونَ غَورِ النَجمِ أَستارُ

لا شك أننا أمام نصّ يحمل في ثناياه بذور حياته ، وعلّة وجوده ؛ فهو صـــالح للـــزمن الحاضر كما صلح للزمن الغابر ، وذلك من خلال انفتاح دلالاته ، وسعة أفقها ، نظرا للمعاجم الشعرية الموظّفة فيه ، والتي كانت متناسقة تصبّ كلها في تيار واحد يعكس التجربة الـــصادقة للشاعرة ، التي استطاعت أن تؤثّر فينا ، وترسم قيما لأخيها صخر تجعله مثالا لكمال الإنسانية.

الخاتمـــة:

بعد هذه الجولة الوئيدة اللذيذة المتعبة لا أدّعي أنني أشبعت نهمي ، أو شفيت غليلي من قصيدة كلما التفت إليها بصَّ لي من ثناياها قبسٌ ، و لولا أنني كبحت جماح القلم لاطّرحت أمورا ، و أضفت أخرى ، لكن لا مناص من وضع نقطة النهاية ، و الرضا بعض الشيء بما استطعت أن أخلص إليه من نتائج تمثلت فيما يلي:

– تظل الأسلوبية علما ناشئا يصبو إلى التطور ؛ وذلك من خلال احتكاكها بالعلوم والمناهج الأخرى كالسيمياء والتداولية و التأويل و غيرهما ..

– حاولت في هذا البحث استخدام المصطلحات البلاغية القديمة التي لم تفقد حيويتها بعد ، بل اكتسبت حيوية أكثر بعومها في خضم الأسلوبية ؛ وهذا مما يدل على أن هذه الأخيرة امتداد للبلاغة وتطور لها ، وان اختلفتا بعض الشيء ..

– إن القصيدة الجاهلية عامة ، وقصيدة الخنساء خاصة ، لا ترفض التعامل مع المناهج النقدية المعاصرة ، بل هي في أمسِّ الحاجة إليها ، وبخاصة أنها تمنحنا فهما أكثر عمقا، و أوسع أفقا للنص الشعري الذي هو وليد لحظة معينة ، لكنه وُلد ليعيش ، و لا يمكنه ذلك إلا من خلال القراءات المتجددة التي تحافظ على أصالته ، و تبعثه من جديد، من دون أن تفقده سبب إنشائه ، و هذا سبب خلود الأدب .

– إن قصيدة الخنساء عرفت كيف تجد طريقها إلينا من خلال إيقاعها المميَّز ، ، وصورها المتنوعة ، وتراكيبها الرصينة ، ومعجمها الشعري المتناسق ؛ مما جعلها تحفة أدبية تمتد من الماضي السحيق إلى حاضرنا فإلى المستقبل ، و رسالة مثقلة بقضايا الإنسان ؛ فهي وإن كانت قد نظمت في صخر ، إلا أنها تصلح أن تكون رثاء لواقع كادت تموت فيه المعاني الأخلاقية السامية كالمروءة والمنعة والبسالة والكرم و...التي تجسدت في " صخر " فجعلته رمزا لها...

هذه هي أهم النتائج التي توصلت إليها في دراستي المتواضعة هذه ، والتي تبقى قراءة تحكمها ظروف معينة ، فقد تتفق ، وقد تختلف مع قراءات أخرى ، و يبقى الأدب جبلا شامخا تحاول الدراسات تسلقه ؛ فقد تبلغ أعطافه ، لكنها تعجز أن تعتلي قمته.

قَذىً بِعَينِكِ

قَذىً بِعَينِكِ أَم بِالعَينِ عُوّارُ ... أَم ذَرَّفَت إِذ خَلَت مِن أَهلِها الدارُ

كَأَنَّ عَيني لِذِكراهُ إِذا خَطَرَت ... فَيضٌ يَسيلُ عَلى الخَدَّينِ مِدرارُ

تَبكي لِصَخرٍ هِيَ العَبرى وَقَد وَلَهَت ... وَدونَهُ مِن جَديدِ التُربِ أَستارُ

تَبكي خُناسٌ فَما تَنفَكُّ ما عَمَرَت ... لَها عَلَيهِ رَنينٌ وَهيَ مِفتارُ

تَبكي خُناسٌ عَلى صَخرٍ وَحُقَّ لَها ... إِذ رابَها الدَهرُ إِنَّ الدَهرَ ضَرّارُ

لا بُدَّ مِن ميتَةٍ في صَرفِها عِبَرٌ ... وَالدَهرُ في صَرفِهِ حَولٌ وَأَطوارُ

قَد كانَ فيكُم أَبو عَمروٍ يَسودُكُمُ ... نِعمَ المُعَمَّمُ لِلداعينَ نَصّارُ

صُلبُ النَحيزَةِ وَهّابٌ إِذا مَنَعوا ... وَفي الحُروبِ جَريءُ الصَدرِ مِهصارُ

يا صَخرُ وَرّادَ ماءٍ قَد تَناذَرَهُ ... أَهلُ المَوارِدِ ما في وِردِهِ عارُ

مَشى السَبَنتى إِلى هَيجاءَ مُعضِلَةٍ ... لَهُ سِلاحانِ أَنيابٌ وَأَظفارُ

وَما عَجولٌ عَلى بَوٍّ تُطيفُ بِهِ ... لَها حَنينانِ إِعلانٌ وَإِسرارُ

تَرتَعُ ما رَتَعَت حَتّى إِذا اِدَّكَرَت ... فَإِنَّما هِيَ إِقبالٌ وَإِدبارُ

لا تَسمَنُ الدَهرَ في أَرضٍ وَإِن رَتَعَت ... فَإِنَّما هِيَ تَحنانٌ وَتَسجارُ

يَوماً بِأَوجَدَ مِنّي يَومَ فارَقَني ... صَخرٌ وَلِلدَهرِ إِحلاءٌ وَإِمرارُ

وَإِنَّ صَخراً لَوالينا وَسَيِّدُنا ... وَإِنَّ صَخراً إِذا نَشتو لَنَحّارُ

وَإِنَّ صَخراً لَمِقدامٌ إِذا رَكِبوا ... وَإِنَّ صَخراً إِذا جاعوا لَعَقّارُ

وَإِنَّ صَخراً لَتَأتَمُّ الهُداةُ بِهِ ... كَأَنَّهُ عَلَمٌ في رَأسِهِ نارُ

جَلْدٌ جَميلُ المُحَيّا كامِلٌ وَرِعٌ   وَلِلحُروبِ غَداةَ الرَوعِ مِسعارُ

حَمّالُ أَلوِيَةٍ هَبّاطُ أَودِيَةٍ   شَهّادُ أَندِيَةٍ لِلجَيشِ جَرّارُ

نَحّارُ راغِيَةٍ مِلجاءُ طاغِيَةٍ   فَكّاكُ عانِيَةٍ لِلعَظمِ جَبّارُ

فَقُلتُ لَمّا رَأَيتُ الدَهرَ لَيسَ لَهُ   مُعاتِبٌ وَحدَهُ يُسدي وَنَيّارُ

لَقَد نَعى اِبنُ نُهَيكٍ لي أَخا ثِقَةٍ   كانَت تُرَجِّمُ عَنهُ قَبلُ أَخبارُ

فَبِتُّ ساهِرَةً لِلنَجمِ أَرقُبُهُ   حَتّى أَتى دونَ غَورِ النَجمِ أَستارُ

لَم تَرَهُ جارَةٌ يَمشي بِساحَتِها   لِريبَةٍ حينَ يُخلي بَيتَهُ الجارُ

وَلا تَراهُ وَما في البَيتِ يَأكُلُهُ   لَكِنَّهُ بارِزٌ بِالصَحنِ مِهمارُ

وَمُطعِمُ القَومِ شَحماً عِندَ مَسغَبِهِم   وَفي الجُدوبِ كَريمُ الجَدِّ مَيسارُ

قَد كانَ خالِصَتي مِن كُلِّ ذي نَسَبٍ   فَقَد أُصيبَ فَما لِلعَيشِ أَوطارُ

مِثلُ الرُدَينِيِّ لَم تَنفَذ شَبيبَتُهُ   كَأَنَّهُ تَحتَ طَيِّ البُردِ أُسوارُ

جَهمُ المُحَيّا تُضيءُ اللَيلَ صورَتُهُ   آباؤُهُ مِن طِوالِ السَمكِ أَحرارُ

مُوَرَّثُ المَجدِ مَيمونٌ نَقيبَتُهُ   ضَخمُ الدَسيعَةِ في العَزّاءِ مِغوارُ

فَرعٌ لِفَرعٍ كَريمٍ غَيرِ مُؤتَشَبٍ   جَلدُ المَريرَةِ عِندَ الجَمعِ فَخّارُ

في جَوفِ لَحدٍ مُقيمٌ قَد تَضَمَّنَهُ   في رَمسِهِ مُقمَطِرّاتٌ وَأَحجارُ

طَلقُ اليَدَينِ لِفِعلِ الخَيرِ ذو فَجَرٍ   ضَخمُ الدَسيعَةِ بِالخَيراتِ أَمّارُ

لِيَبكِهِ مُقتِرٌ أَفنى حَريبَتَهُ   دَهرٌ وَحالَفَهُ بُؤسٌ وَإِقتارُ

وَرِفقَةٌ حارَ حاديهِم بِمُهلِكَةٍ   كَأَنَّ ظُلمَتَها في الطِخيَةِ القارُ

لا يَمنَعُ القَومَ إِن سالوهُ خُلعَتَهُ   وَلا يُجاوِزُهُ بِاللَيلِ مُرّارُ

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

- الآمدي،الحسن بن بشر:الموازنة بين الطائيين.تح:محمد محي الدين عبد الحميد،المكتبة العلمية،لبنان(د،ت).
- ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي ، دار القلم العربي ، سوريا ط1997/1.
- ابن الأثير ، ضياء الدين : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح : محمد محيي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية ، لبنان 1999.
- ابن جعفر ، قدامة: نقد الشعر. تح : كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، مصر ، ط1979/3.
- ابن رشيق ،أبوعلي الحسن القيرواني:العمدة في نقد الشعر.شرح وضبط:عفيف نايف حاطوم، دار صادر ، لبنان ، ط2003/1.
- ابن زروق، نصر الدين : أسلوب في شعر محمد العيد آل خليفة ، رسالة ماجستير،جامعة الجزائر 1995.
- ابن منظور ، جمال الدين أبو الفضل : لسان العرب ، دار إحياء التراث العربي ، لبنان (د ، ت) .
- ابن سنان ، أبو محمد عبد الله الخفاجي : سر الفصاحة ،دار الكتب العلمية ،لبنان ،ط1982/1.
- ابن هشام جمال الدين الأنصاري: شرح شذور الذهب ،ضبط:يوسف البقاعي،دار الفكر،لبنان ، ط1998/2
  - شرح قطر الندى وبلّ الصدى ، تح: محمد محي الدين عبد الحميد ، دار رحاب ،الجزائر.
- أبو زيد القرشي : جمهرة أشعار العرب ، دار بيروت ، لبنان 1980.
- أحمد أمين : النقد الأدبي ، موفم للنشر ، الجزائر1992.
- أحمد مختار عمر : علم الدلالة ، عالم الكتب ، مصر ، ط1993/4.
- أدونيس (علي أحمد سعيد) : الشعرية العربية ، دار الآداب ، لبنان ، ط1989/2.
- الأعشى ، قيس بن ميمون : ديوانه ، دار صادر ، لبنان (د ، ت).
- البحراوي، سيّد: العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر1993.
- بدوي ، عبده : دراسات تطبيقية في الشعر العربي ، ذات السلاسل للطباعة ، الكويت 1988.
- التجديتي ، مزار : نظرية الانزياح عند جان كوهن ، مجلة "سال" ع1،المغرب 1987.
- التنوخي،عبد الله بن الحسن: كتاب القوافي ، تح : عوني عبد الرؤوف ،مكتبة الخانجي ، مصر ط1978/2.
- الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر :- البيان والتبيين ، تح : موفق شهاب الدين ، دار الكتب العلمية ، لبنان ط1998/1.
  - الحيوان ، تح : عبد السلام هارون ، دار الكتب العلمية ، لبنان 1969.
- الجارم ، علي ومصطفى أمين : البلاغة الواحة ، دار المعارف ، مصر ط1966/6.

- الجرجاني ، عبد القاهر : دلائل الإعجاز ، موفم للنشر ، الجزائر 1991.

- جوزيف ميشال شريم : دليل الدراسات الأسلوبية ، مجد ، لبنان ط1987/2.
- حركات ، مصطفى :الصوتيات والفونولوجيا ،المكتبة العصرية ، لبنان ط1998/1.
- حضري ، جمال : ظاهرة الانزياح في شعر صلاح عبد الصبور،رسالة ماجستير،جامعة الجزائر 2000.
- حسنين ، صلاح الدين :الروابط بين الجمل في النص الشعري ، مجلة علامات في النقد مج10 ج39 ، النادي الثقافي الأدبي بجدة ، السعودية مارس 2001.
- خليل ، أحمد :المدخل إلى دراسة الجملة العربية ، دار النهضة العربية ، لبنان 1968.
- الخنساء ، تماضر بنت عمرو بن الحارث بن الشريد : ديوانها ، تح : عبد السلام الحوفي ، دار الكتب العلمية ، لبنان ط2000/1.
- درويش ، أحمد : الأسلوب والأسلوبية : مدخل إلى المصطلح وحقول البحث ومناهجه ، مجلة فصول مج 5 ع1 ، مصر 1984.
- الرازي ، محمد بن أبى بكر : مختار الصحاح ، دار الفجر الجديد ودار عمار ، الأردن ط1996/1.
- راضي ،عبد الكريم: تكرار التراكم وتكرار الثلاثي ظاهرة أسلوبية، مهرجان المربد الخامس عشر1999 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ط2000/1.
- الرافعي ، مصطفى صادق : وحي القلم ، موفم للنشر ، الجزائر 1990.
- ربابعة ، موسى : - قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي ، دار الكندي ومكتبة الكتاني ، الأردن2001.
  - قراءة النص الشعري الجاهلي ، دار الكندي ، الأردن 1998.
- الروبي ، إلفت كمال : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، دار التنوير ، لبنان 1983.
- زكي ، احمد كمال : دراسات في النقد الأدبي ، دار الأندلس ، لبنان ط1982/2.
- الزمخشري ، جار الله : أساس البلاغة ، دار صادر ، لبنان ط1992/2.
- محمد ، حماسة عبد اللطيف : الإبداع الموازي ، دار غريب ، مصر 2001.
- محمد مبارك : فقه اللغة وخصائص العربية ، دار الفكر الحديث ، لبنان ط1964/2.
- محمد مشبال : مقولات بلاغية في تحليل الشعر،مطبعة المعارف الجديدة،المغرب،ط1993/1.
- محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية ، مكتبة لبنان ، ناشرون ولونجمان ط1994/1.
- محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة ودار العودة ، لبنان 1973.
- محمود أحمد نخلة : مدخل إلى دراسة الجملة العربية ، دار النهضة العربية ، لبنان 1988.
- مرتاض ،عبد المالك :- أ ،ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي ،د.م.ج الجزائر1992.
  - بنية الخطاب الشعري ، د.م.ج الجزائر 1991.
- مطلوب ، أحمد :- معجم مصطلحات النقد العربي القديم ، مكتبة لبنان ، لبنان ط2001/1.
  - الصورة في شعر الأخطل الصغير،دار الفكر للنشر والتوزيع،الأردن1985.

– ملاحي ، علي : الجملة الشعرية في القصيدة الجديدة ، رسالة ماجستير ، مصر 1990.
– مندور ، محمد : في الميزان الجديد ، مؤسسات بن عبد الله ، تونس ط1988/1.
– منذر عياشي : مقالات في الأسلوبية ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، سوريا ط1990/1.
– المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم:المعجم الموحّد لمصطلحات اللّسانيات ، مطبعة النّجاح الجديدة ، المغرب ط2002/2.
–منير سلطان : بلاغة الكلمة والجملة و الجمل ، دار المنشأة ، مصر 1988.
– مصطفى ، محمد عبد المطلب : اتجاهات النقد خلال القرنين 6هـ و7هـ ، دار الأندلس ، لبنان ط1984/1.
– مصلوح ، سعد : الأسلوب ، دراسة لغوية إحصائية ، عالم الكتب ، مصر ط1992/3.
– مفتاح ،محمد :تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجية التناص ،المركز الثقافي العربي ،المغرب ط1986/2.
– المسدّي ، عبد السلام : الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، تونس – ليبيا ط1982/2.
– مي ، يوسف خليف : الشعر النسائي في أدبنا القديم ، دار غريب ، مصر (د ، ت).
– ناظم ،حسن : البنى الأسلوبية ، دراسة في أنشودة المطر للسياب ، المركز الثقافي العربي ، المغرب– لبنان ط2002/1.
– صادق ، رمضان : شعر ابن الفارض ، دراسة أسلوبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر 1998.
– صابر ، عبد الدايم : – التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث ، مكتبة الخانجي ، مصر ط1990/1.
– موسيقى الشعر العربي بين التطور والثبات ، مكتبة الخانجي ، مصر ط1993/3.
– العاكوب ، عيسى علي : العاطفة والإبداع الشعري ، دار الفكر المعاصر ، لبنان ط2002/1.
– العبد ، محمد : إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، دار المعارف ، مصر ط1988/1.
– عبيد بن الأبرص : ديوانه ، تح: عمر فاروق الطباع ، دار القلم للطباعة والنشر ، لبنان (د ، ت).
– عدنان ، حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي في نقد الشعر العربي ، الدار العربية للنشر ، مصر 2001.
– عزة ، عبيد دعاس : فن التجويد ، دار الفكر ، لبنان ط2001/1.
– عطية ، مختار : التقديم والتأخير ومباحث التركيب بين البلاغة والأسلوبية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، مصر 2005.
– علي نجيب ، إبراهيم : جماليات اللفظة بين السياق ونظرية النظم ، دار كنعان ، سوريا ط2002/1.
– العمري ، محمد : – مسألة لإيقاع في الشعر الحديث ، مجلة فكر ونقد ، س2ع18 ، دار النشر المغربية ، أفريل 1999.
– الموازنات الصوتية في الرؤيا البلاغية والممارسة الشعرية ، إفريقيا الشرق ، المغرب – لبنان 2001.
– عصفور ، جابر : مفهوم الشعر ، دار التنوير ، لبنان ط1983/3.
– العسكري ، أبو هلال : الصناعتان ، تح: مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، لبنان ط1989/2.
–عياد ، محمد شكري : مدخل إلى علم الأسلوب ، أصدقاء الكتاب ، مصر ط1996/3.
– غازي ، يموت : نظرية الشعر عند قدامة ابن جعفر ، دار الفكر اللبناني ، لبنان ط1992/1.

- الغذّامي ، محمد عبد الله : تشريح النص ، دار الطليعة ، لبنان ط1987/1.
- غزالة ، حسن : الأسلوبية والتأويل والتعليم ، كتاب الرياض ع60 ، السعودية 1998.
- فتح الله أحمد سليمان : الأسلوبية ، مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، مكتبة الآداب ، مصر (د ، ت).

- فضل ، صلاح : – علم الأسلوب ، مبادئه وإجراءاته ، دار الآفاق ، لبنان ط1985/1.
  – علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة ، مجلة فصول ، مج5ع1 ، مصر 1984.
- فوزي سعد عيسى : العروض العربي ومحاولات التجديد فيه ، دار المعرفة الجامعية ، مصر ط2(د،ت).
- قطوس ، بسام : استراتيجية القراءة ، التأصيل والإجراء النقدي ، دار الكندي ، الأردن1998.
- السدّ ، نور الدين : – الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دار هومة ، الجزائر (د ، ت).
  – تحليل الخطاب الشعري : رثاء صخر نموذجا ، مجلة اللغة والأدب ع8 ، جامعة الجزائر 1996.
- السيد ، إبراهيم : قراءة الشعر بين النظرية الشكلية وآفاق الاتجاهات الأسلوبية ، مجلة علامات في النقد مج10 ، ج39 ، النادي الثقافي الأدبي بجدة ، السعودية مارس ،2001.
- السيد ، محمد شفيع : الإتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي ، دار الفكر العربي ، مصر (د ، ت).
- شامية ، أحمد : في اللغة ، دار البلاغ للنشر والتوزيع ، الجزائر ط2002/1.
- شوشة ، فاروق : لغتنا الجميلة ، دار العودة ، لبنان ومكتبة مدبولي ، مصر (د ، ت).
- الهاشمي ، محمد علي : العروض الواضح وعلم القافية ، دار البشائر الإسلامية ، لبنان ، ط1998/3.
- وهبة ، مجدي : معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، لبنان ط1974/1.
- اليازجي ، ناصيف : العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب ، دار صادر ، لبنان (د ، ت).
- يوسف ، حسين بكار : بناء القصيدة في النقد العربي القديم ، دار الأندلس ، لبنان ط1982/2.

الكتب المترجمة والأجنبية :

- ابن الشيخ ، جمال الدين : الشعرية العربية ، تر:مبارك حنون ، محمد الوالي ومحمد أوراغ ، دار توبقال للنشر ، المغرب ط1996/1.
- جان كوهن :بنية اللغة الشعرية ،تر: محمد الوالي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر،المغرب ط1986/1.
- جورج مولينيه : الأسلوبية ، تر: بسام بركة ، مجد ، لبنان ط1999/1.
- عيّاد ، شكري محمد : اتجاهات البحث الأسلوبي ، ترجمة وإضافة ، أصدقاء الكتاب ، مصر ط1996/2.
- غيرو ، بيير : الأسلوبية ، تر: منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، سوريا ط1994/2.
- ساندريس ، فيلي : نحو نظرية أسلوبية لسانية ، تر: خالد محمود جمعة ، دار الفكر ، سوريا ط2003/1.
- Stephen Ullman : Language and style , Barnes and Nobles , INC , New york 1966.

فهرس الموضوعات

الموضوع **الصفحة**

الفصل الثاني: التركيب والدلالة في القصيدة